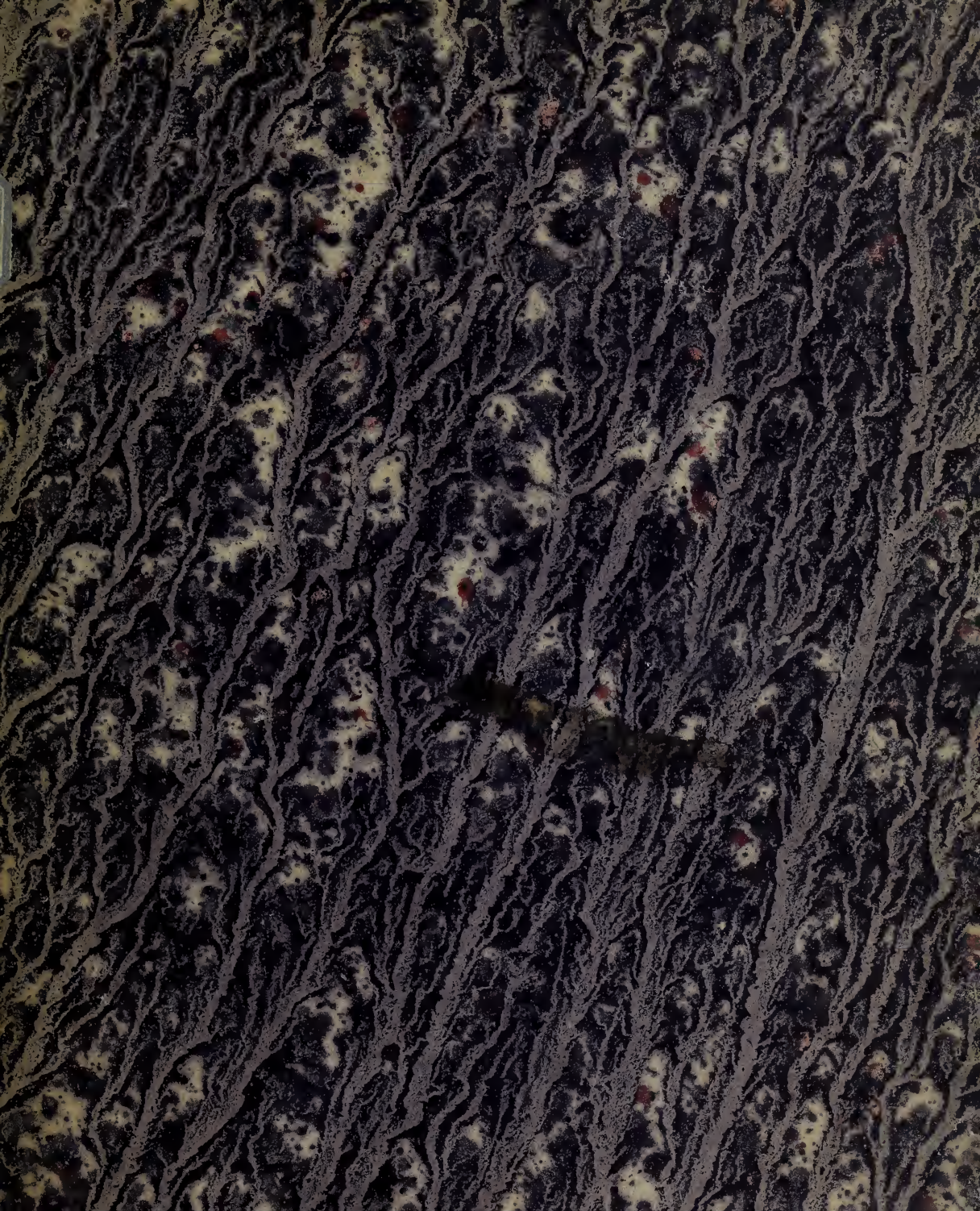


The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

VAULT
781.3
G29g
v.2

Music lib.

This book must not be taken from the Library buildings.

Generalbaßschule,

oder

vollständiger Unterricht

in der

Harmonie- und Tonsetzlehre,

ein Leitfaden für Lehrer beim Unterricht, ein Hilfsbuch zur Wiederholung und zum Selbststudium der musikalischen Komposition,

von

Ludwig Ernst Gebhardi,

Musiklehrer am Königl. Seminar, Gesanglehrer am Königl. gemeinschaftlichen Gymnasium und Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt.

Zweiter Band.

XI. Werk. Preis: 2 Thlr. — 3 fl. 36 kr.

Erfurt und Leipzig,
bei dem Verfasser und in Kommission bei Johann Friedrich Hartknoch.

Gedruckt bei J. G. Cramer in Erfurt.

Sr. Hochwürden

dem

Königl. Preuß. Consistorial- und Schulrath, Direktor des Schullehrer-Seminarii und des Taubstummen-Instituts zu Magdeburg, so wie auch Schul-Inspektor daselbst, Ritter des rothen Adler-Ordens,

Herrn

C. C. G. Zerrenner,

dem

erleuchteten und hochverdienten Beförderer des bessern Schulwesens

mit

tiefster Verehrung

zugeeignet

von

dem Verfasser.

3646 21

Inhalt.

	Seite.
Vierter Theil. Von der mannichfaltigen harmonischen Begleitung der verschiedenen Melodien.	1 — 2.
Erstes Kapitel. Anleitung zu einer in gleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in gleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen, oder Anleitung zu einem Chorale mehrere Bässe zu verfertigen.	3 — 29.
Zweites Kapitel. Anleitung zu einer in gleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in ungleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen, oder Anleitung zu einer Choralmelodie ꝛc. figurirte Bässe zu verfertigen.	29 — 37.
Drittes Kapitel. Anleitung zu einer in ungleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in gleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen, oder Anleitung zu einer figurirten Melodie Bässe zu verfertigen.	37 — 42.
Viertes Kapitel. Vom fünf- und sechsstimmigen reinen Satze.	43 — 50.
Fünfter Theil. Von dem zwei-, drei- und vierstimmigen einfachen Kontrapunkte.	51 — 52.
Erstes Kapitel. Vom zweistimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.	53 — 58.
Zweites Kapitel. Vom zweistimmigen einfachen figurirten Kontrapunkte.	58 — 77.
Drittes Kapitel. Vom dreistimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.	77 — 84.

	Seite.
Viertes Kapitel. Vom dreistimmigen einfachen figurirten Kontrapunkte.	84 — 103.
Fünftes Kapitel. Vom vierstimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.	104 — 105.
Sechstes Kapitel. Vom vierstimmigen einfachen figurirten Kontrapunkte.	105 — 113.
Siebentes Kapitel. Von den Zwischenspielen. . . .	113 — 134.
Achtes Kapitel. Von den Vorspielen. . . .	135 — 137.
Harmonische Vorspiele in leitereigener Modulation. .	137 — 140.
Figurirte Vorspiele in leitereigener Modulation. .	140 — 143.
Harmonische Vorspiele in ausweichender Modulation. .	144 — 148.
Figurirte Vorspiele in ausweichender Modulation. .	148 — 156.
Sechster Theil. Vom strengen Kontrapunkte oder von dem Thema.	157 — 186.
Von der Beschaffenheit und Bearbeitung des Thema's im strengen Style.	158 — 160.
Von der Zergliederung des Thema's. . . .	160 — 164.
Dreistimmige thematische Beispiele. . . .	164 — 171.
Themata, welche mehrern Choralmelodien als Kontrasubjekte dienen können.	171 — 173.
Vierstimmige thematische Beispiele. . . .	174 — 180.
Von den Nachspielen.	180 — 186.

Vierter Theil.

Von der mannichfaltigen harmonischen Begleitung der verschiedenen Melodien.

Einleitung.

§. 178.

Obgleich das Wesen, und besonders der Grad irgend einer Leidenschaft in der Regel nur durch Melodie, Takt, Bewegung und Rhythmus fühlbar gemacht wird; so kann man doch auch, weil gewisse tief ins Herz dringende melodische Töne ihre Kraft blos durch künstliche harmonische Fortschreitungen erhalten, durch gute Harmonien, welche einer Melodie, oder einem Gesange zur Unterstützung dienen, in dem Gemüthe des Zuhörers Ruh oder Unruh, Schrecken und Angst, Fröhlichkeit oder Trauer erwecken, und dem Innersten der Seele mittheilen.

Wenn daher die Melodie sehr oft durch die ihr untergelegte Harmonie gehoben wird, so ist einem jeden, der die Musik erlernen will, vorzüglich anzurathen, sich eine vollständige Kenntniß der Harmonie zu erwerben.

Die Melodien aber, die wir harmonisch zu begleiten haben, sind entweder Choralmelodien oder figurirte, (oder, was gleich ist, sie zerfallen in Choralgesang und Figuralgesang). Der Choralgesang, welcher mit dem Anfange der christlichen Religion seinen

Ursprung genommen, ist ein Gesang, worin alle Tonzeichen, der Zeitgröße nach, einander gleich sind; der Figuralgesang hingegen enthält nicht allein lange und kurze, sondern auch längere und kürzere Zeiten.

Wenn aber alle Melodie nur in gleichen, oder in ungleichen Zeiten oder Zeittheilen fortschreiten kann, so haben wir bei der Beharmonierung einer Melodie, oder beim Verfertigen eines Basses zu beachten: ob die Melodie und der Baß in gleichen Zeittheilen fortschreiten, oder ob dieses nicht geschieht. Es werden demnach bei der Beharmonierung der verschiedenen Melodien nur folgende drei Unterabtheilungen vorkommen, von welchen hier gehandelt, und über welche gehörige Anleitung gegeben werden muß:

1) Anleitung zu einer in gleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in gleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen;

2) Anweisung zu einer in gleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in ungleichen Zeittheilen fortschreitende (figurirte [107]) Bässe zu verfertigen; und

3) Anleitung zu einer in ungleichen Zeittheilen fortschreitenden (figurirten) Melodie in gleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen.

---

[107]) Figurirt, (bunt, verziert ꝛc.) nennt man in der Musik eine Folge von Tönen, die entweder aus harmonischen und durchgehenden Noten (s. Band I. §. 128. 129.) oder aus Wechselnoten und harmonischen, oder aus lauter harmonischen Noten (aus gebrochener Harmonie) besteht, von welchen zwei, drei, vier ꝛc. auf einen Akkord kommen, und an deren Stelle, wenn man einfache hätte nehmen wollen, nur die Hauptnote Platz gefunden hätte. Den Namen Figur haben sie deshalb, weil die auf einander folgenden Noten theils durch ihre Zusammenstellung selbst, theils durch die Striche, mit welchen sie verbunden werden, verschiedene Figuren bilden. Eine figurirte Melodie ꝛc. heißt deshalb diejenige, in welcher solche Figuren vorkommen, und sie wird der einfachen, planen Choralmelodie, welche diese Auszierung nicht hat, entgegen gesetzt.

Erstes Kapitel.

Anleitung zu einer in gleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in gleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen, (oder Anleitung zu einem Chorale mehrere Bässe zu verfertigen [108]).

---

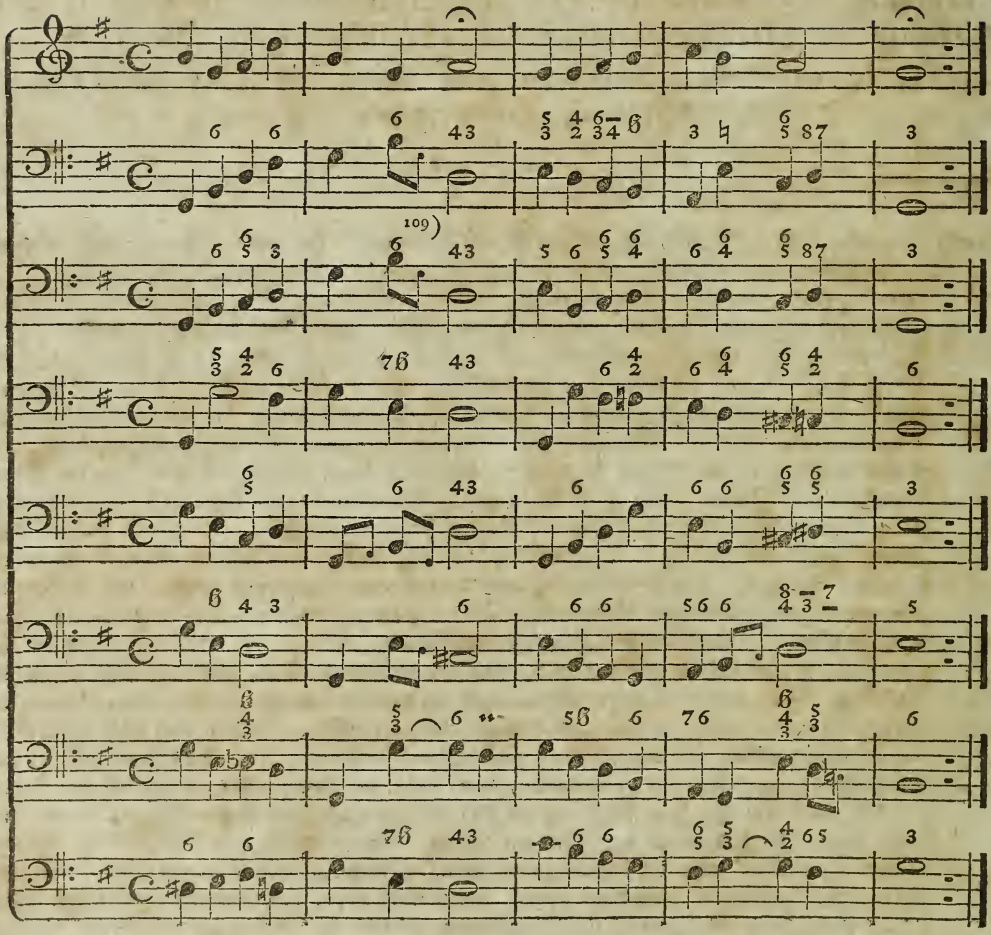
108) Der Choral fordert einen langsamen und feierlichen Vortrag. In manchen Kirchen wird er jedoch zu geschwind, und in manchen wieder zu langsam gesungen. Einem Organisten, der zugleich auch Vorsänger ist, wird es nicht schwer werden, die Gemeinde so zu leiten, daß sie nicht nur im richtigen Zeitmaaße singt, sondern auch, bei gleichmäßigen und rhythmischen Zwischenspielen, zur bestimmten Zeit mit einsetzt, vorzüglich dann, wenn er auch in der Schule die Melodien gehörig einübt; ist der Organist hingegen nicht selbst Vorsänger, so muß er durch sein Spiel die Gemeinde nach und nach dahin zu leiten suchen, daß sie im richtigen Zeitmaaße den Choral vorträgt, und unbekannte oder fehlerhafte Melodien, erst vorspielen, und dann durch scharfe Stimmen auf einem besondern Klaviere die Melodie so lange hervorstechend hören lassen, bis sie die Knaben und die Gemeinde richtig singen. Auch ist es nöthig hier zu bemerken, daß der Organist nicht in allen Versen immer dieselben Register beibehalte, sondern sie öfters verändere, theils weil dadurch mehr Mannichfaltigkeit entsteht, theils weil diese oder jene Register dem Inhalte des Textes mehr entsprechen; jedoch ist es nicht nöthig bei allen Versen andere Register zu ziehen, noch weniger bei einzelnen Worten: denn nicht die Worte, sondern der Inhalt des Textes soll durch das Spiel ausgedrückt werden. Die Stärke und Schwäche muß sich aber auch nach der Größe der Kirche und der Gemeinde, so wie auch vorzüglich nach der Zeit und dem Texte richten. Um dem Texte angemessen zu spielen, ist es aber auch öfters nöthig, nicht den gewöhnlichen Baß beizubehalten, sondern andere unterzulegen, doch aber nicht unnatürliche, oder zu künstliche, wodurch sonst leicht die Andacht der Gemeinde gestört, und ihr Mitsingen gehindert werden könnte. Auch ist es ferner gut, bisweilen die Bässe und Harmonien zu verändern, damit nicht, bei Beibehaltung ein und desselben Basses, die Mitglieder der Gemeinde selbst erdachte Mittelstimmen oder den Baß mitsingen, welche doch ganz gewiß, bei Unkenntniß der Harmonie schlecht ausfallen müssen, ja selbst schlecht ausfallen würden, wenn ein jeder Mitsingende wahre Fertigkeit in der Harmonie erlangt hätte, und selbst verfertigte Mittelstimmen hinzufügen wollte. Es ist wohl wahr, daß schwerlich etwas in der Musik ist, das an Kraft und Ausdruck einem vollkommen gesetzten und vollkommen aufgeführten vierstimmigen Chorale zu vergleichen wäre; aber ein mehrstimmiger Choral, der nicht von einem guten Harmonisten verfertigt, und von geschickten Sängern so vorgetragen wird, daß die Stimmen in einander fließen und zusammen einen einzigen Gesang ausmachen, rühret nicht, und ihm ist ein einstimmiger weit vorzuziehen.

*

§. 179.

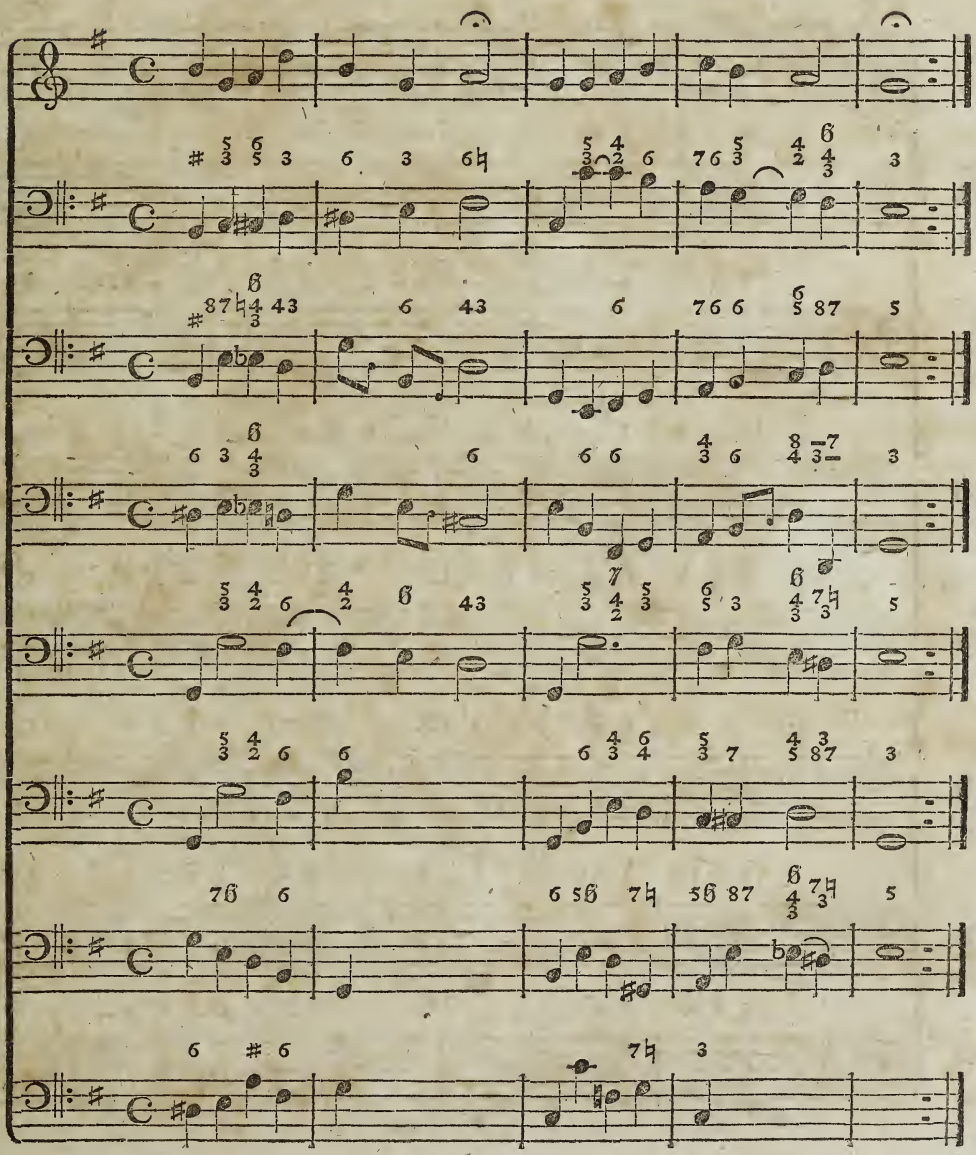
Melodie: Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.

Erste und dritte Strophe. Zweite und vierte Strophe.

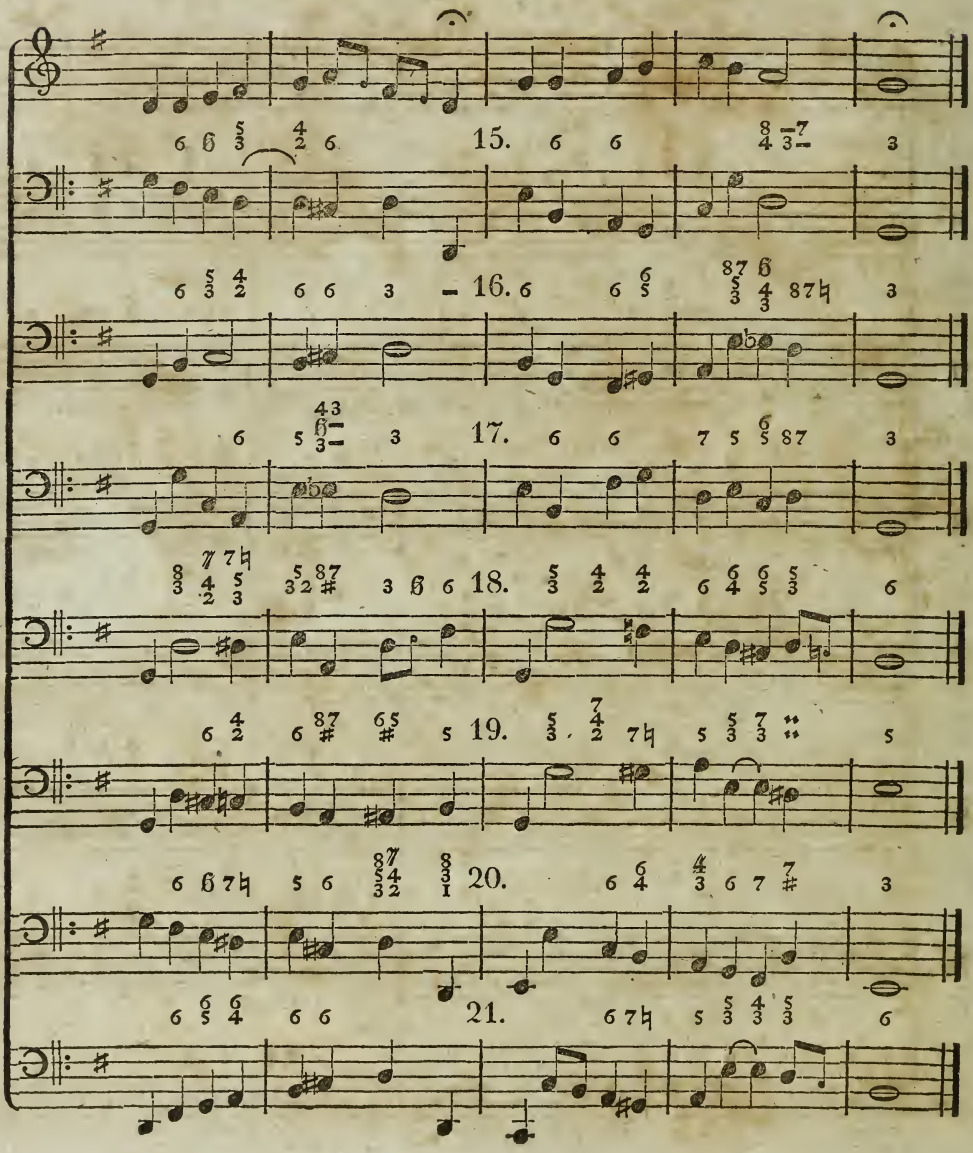


109) Die kleinen Noten im Sopran und Baß können auch, wenn beide Stimmen immer in gleichen Zeittheilen mit einander fortschreiten sollen, weggelassen werden.

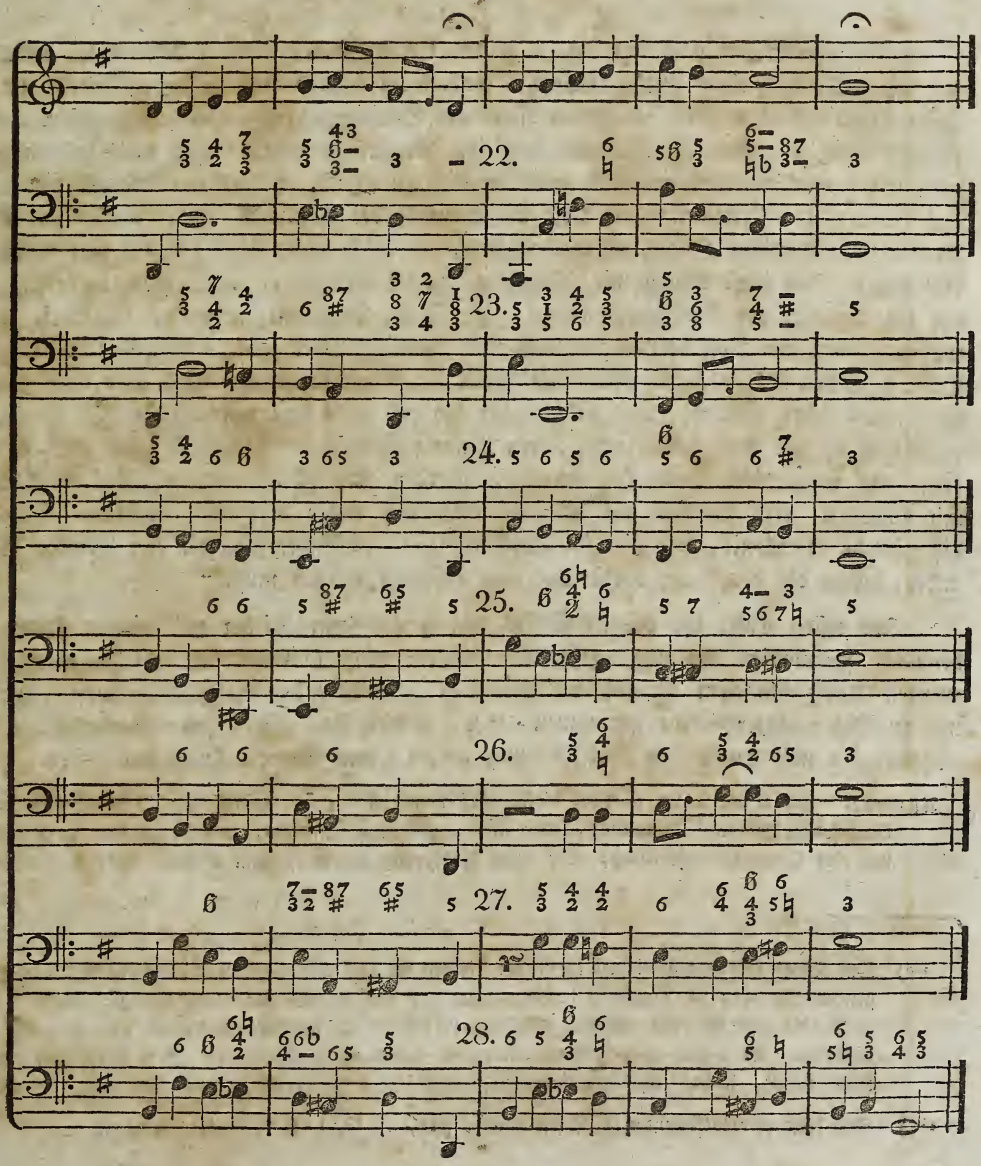
Erste und dritte Strophe. Zweite und vierte Strophe.



Fünfte Strophe. Sechste Strophe.



Fünfte Strophe. Sechste Strophe.



Bemerkungen über die Bässe der ersten Strophe [110]).

§. 180.

Der erste Baß, nach den (B. I. §. 172.) aufgestellten Regeln verfertigt, bildet zwar für sich nicht nur einen guten Gesang, sondern es können auch mehrere Mittelstimmen bequem darzu gesetzt werden. Obgleich dieses ein Haupterforderniß von einem guten Basse ist, so fehlt ihm doch noch die Mannichfaltigkeit, worauf vorzüglich auch mit gesehen werden muß. Da aber die Melodie nicht mannichfaltig genug ist, indem zu Anfange beider Takte auf die Terz die Prime und auf diese die Sekunde der Tonleiter folgt, welche nur mit der Tonika und Dominante begleitet worden sind, so wird dieser Baß dadurch sehr monotonisch (eintönig). Um diese Monotonie (Eintönigkeit) zu vermeiden, muß man im ersten Takte auf die Sekunde der Tonleiter, auf A, die Wechseldominante nehmen, (s. B. I. §. 170.) wodurch dann der Baß harmonienreicher und mannichfaltiger wird, welches auch im zweiten Basse geschehen ist. Auf die Mannichfaltigkeit der Grundharmonien muß aber auch noch deshalb mit gesehen werden, weil dadurch der Choral nicht nur mehr Leben und Kraft, sondern auch oft der Baß selbst einen edlern Gesang bekommt. Ferner ist auch noch zu beachten, daß man nicht lauter konsonirende, sondern abwechselnd auch dissonirende Harmonien mit anbringe, weil dadurch die Akkorde unter sich enger verbunden werden. Eine solche dissonirende Harmonie, wie hier im zweiten Basse, verbindet jederzeit drei Akkorde mit einander, indem die Dissonanz vorbereitet und aufgelöst werden muß.

Im ersten Takte des dritten Basses finden auf dem dritten und vierten Viertel zwar dieselben Harmonien des vorhergehenden Basses, aber in den Verwechselungen statt; im zweiten Takte hingegen ist auf die Prime der Tonleiter die Wechseldominante, und zwar mit zufällig erhöhter Sexte genommen [111]). Dieser Baß giebt, seiner harmonischen Mannichfaltigkeit und natürlichen Fortschreitung wegen, dem Chorale Kraft und Leben.

Anmerk. Im ersten Takte schreitet dieser Baß vom ersten zum zweiten Viertel eine Octave aufwärts. Eine solche Octavenfortschreitung, oder einen Baßsprung aufwärts, wählt man gern zu Anfange, so wie eine Octavenfortschreitung, oder einen Baßsprung abwärts, zum Schlusse eines Tonstücks.

---

110) Das Wort Strophe bezeichnet in unsern Liedern ꝛc. eine Periode von etlichen Versen, die allen folgenden Perioden in Ansehung des Sylbenmaßes und der Versart zum Vorbilde dient. Besteht z. B. die erste Strophe aus vier Versen, so müssen alle folgenden Strophen auch aus vier Versen bestehen. Weil man aber hier und in vielen Gegenden gewöhnlich die Verse Strophen, und diese Verse nennt, so habe ich diese Benennung, um jedem Mißverständnisse zu entgehen, beibehalten.

111) Daß diese hier entstehenden Quinten erlaubt sind, ist B. I. §. 77. gesagt worden.

Im vierten Basse ist das zweite Viertel des ersten Taktes mit der Untermediante begleitet, und im zweiten Takte sind blos durchgehende Noten angebracht worden.

Das zweite Viertel des ersten Taktes im fünften Basse ist mit der Wechseldominante, aber zufällig erhöhten Sexte begleitet, so wie das dritte Viertel mit der Dominante und der Quarte als Vorhalt vor der Terz, damit diese, als Leitton, nicht langweilig würde, (siehe Anmerk. B. I. §. 172.). Das zweite Viertel des zweiten Taktes ist mit der Untermediante, und das dritte mit der Wechseldominante, aber erhöhten Baßnote begleitet, weil diese Erhöhung dem Gehöre mehr Reiz und Ruhe verschafft.

Im sechsten Basse ist die Sekunde der Tonleiter des ersten Taktes mit der Wechseldominante, jedoch aber mit zufällig erniedrigter Baßnote und zufällig erhöhter Sexte begleitet, welches statt finden darf, da der Baß ab=, und die Sexte aufwärts schreitet; im zweiten Takte hingegen dient ihr die Dominante, mit dem Vorhalte im Basse, zur Begleitung.

Im siebenten Basse moduliren die zwei ersten Noten in E moll, und es ist die Quinte dieser Tonleiter (H) mit der Dominante, und die Terz (G) mit der Tonika begleitet. Da aber diese Nebentonika, E moll, ein eigenthümlicher Akkord der Haupttonika, G dur, ist, so kann auf sie gleich ein anderer eigenthümlicher Akkord der Haupttonika folgen. Der eigenthümliche Akkord aber, welcher jetzt darauf folgt, ist die Dominante von G. Diese Dominante wird jedoch, wie sie hier erscheint, langweilig, weil sie zwei Viertel liegen bleibt, und deshalb in den Harmonienfortschreitungen keine Gleichheit statt findet. Denn da die erste Dominante und die darauf folgende Tonika in Vierteln fortschritt, so hätte nun diese Dominante, der übereinstimmenden Gleichheit wegen, auch nur ein Viertel liegen bleiben müssen. Es ist überhaupt sehr zu empfehlen, daß in einem jeden Basse eine gewisse Gleichheit und wohlgeordnete Zusammensetzung, sowohl hinsichtlich des Gesanges, als auch der darauf angebrachten Harmonien, beobachtet werde. —

Diese Strophe modulirt also nach dem siebenten Basse erst in E moll, dann in G dur; es ist daher wohl nicht am unrechten Orte, wenn ich hier bemerke, daß man eine Strophe nicht immer in einer und derselben Tonart zu behandeln hat, sondern auch in eine andere, (in eine Nebentonart) übergehen kann, ja sogar oft, wenn es die Melodie erfordert, in eine andere übergehen muß. Z. B. die erste Strophe der Melodie: Gott des Himmels und der Erden ꝛc. modulirt in der ersten Hälfte in der Tonika, in der zweiten aber ganz in der Dominante. Eben so kann man auch nur einige Töne in einer andern Tonart moduliren lassen, oder die Dominanten der eigenthümlichen Dreiklänge anbringen, sobald dieses der Melodie und dem Texte entsprechend, und dem Affekt des Ganzen angemessen ist. In andern Stücken, wo große Wirkung hervorgebracht werden soll, können auch plötzliche Aus=

weichungen in entfernte Tonarten, enharmonische Fortschreitungen, oder auch (wie z. B. Band I. Seite 167.) lauter Dominanten, wenn sie in chromatischen Harmonienfolgen fortschreiten, statt finden.

Im achten Basse finden immer Dominanten vor eigenthümlichen Dreiklängen statt [112]), nur mit dem Unterschiede, daß nach der ersten nicht die Tonika dieser Dominante, sondern der Trugschluß folgt, um den Baß ganz chromatisch fortschreiten zu lassen. — Ein solcher chromatischer, dem freien Wesen der größern diatonischen Fortschreitungen ganz entgegengesetzter Gang, drückt entweder solche Leidenschaften aus, die das Gemüth in eine Beklemmung setzen, und etwas Trauriges, Schmerz, Betrübniß, Schrecken, Furcht ꝛc. ausdrücken, oder er dient zum Ausdruck des Ernsthaften. Dieser Baß ist aber im Chorale nicht wohl anwendbar, weil dadurch die Gemeinde sehr leicht gestört werden kann.

Wendet man nun die verschiedenen Verwechselungen der vorhergegangenen Bässe an, so erscheinen sie wieder in andern Gestalten, wie z. B. der neunte und zehnte Baß.

Der eilfte Baß schreitet in synkopirten (getheilten, gebundenen) Noten fort. Solche Fortschreitungen verursachen nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem Gange des Taktes, weil die gute Zeit, auf welche die Bindung fällt, ihren gehörigen Accent oder Nachdruck nicht bekommen kann. Sie geben daher dem Gesange etwas charakteristisches, und können vorzüglich bei solchen Stellen angewendet werden, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit als Freimüthigkeit liegt.

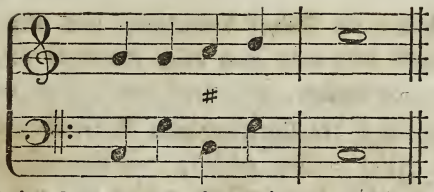
Der Leitton kann zwar (Band I. §. 62.) in die Terz der Tonika schreiten, aber nicht dann, wenn diese Terz in beide äußere Stimmen zu liegen kommt, wie im zwölften Basse im ersten Viertel des zweiten Taktes, weil der Baß dann viel zu kraftlos werden würde.

Im dreizehnten Basse wird das erste Viertel des zweiten Taktes nicht durch eine neue Harmonie hervorgehoben, welches nach Band I. §. 158. ganz falsch ist.

Im vierzehnten Basse findet vom dritten zum vierten Viertel die Dominante vor der Dominante statt, welches nach Note 112. fehlerhaft ist. So auch würde, wenn man in C dur modulirte, folgende Stelle

---

112) Die Dominanten der eigenthümlichen Dreiklänge können statt finden; die Dominante vor der Dominante hingegen muß man zu vermeiden suchen, weil sie zu hart, und durch sie die Tonika nicht genug bestimmt wird.



ganz fehlerhaft seyn, weil in C dur der eigenthümliche Akkord der Sekunde (die Wechseldominante) nicht D dur, sondern D moll ist.

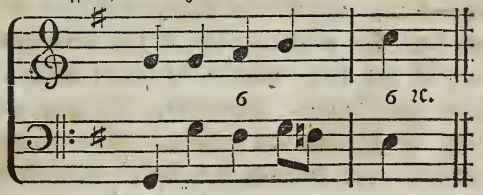
Bemerkungen über die Bässe der zweiten Strophe.

§. 181.

Im ersten Basse ist der Abwechselung wegen die Prime des ersten und zweiten Viertels mit der Untermediante begleitet, und das D im Basse kann als durchgehende Note frei eintreten, muß aber, nun als Dissonanz erscheinend, aufgelöst werden. Auf das dritte Viertel des ersten, so wie auf das erste Viertel des zweiten Taktes kommt A moll, und die Sexte auf dem darzwischen liegenden Akkorde ist erhöht worden, weil sie sich so besser anschmiegt und zugleich diese drei Akkorde nach der Tonart A moll versetzt. Da nun aber der letzte dieser drei Akkorde, A moll, auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes, ein eigenthümlicher Akkord der Haupttonika G ist, so kann auch auf ihn unmittelbar ein anderer, dieser Haupttonika eigenthümlicher, und mit der Nebentonart verwandter Akkord folgen. (S. die Bemerk. über den siebenten Baß im vorhergehenden §.). Dieser eigenthümliche Akkord, welcher hier auf die Nebentonika A moll folgt, ist E moll.

Im zweiten Basse findet auf dem dritten Viertel des ersten Taktes die Verwechselung der ruhenden Septime statt, und es ist deshalb hier nicht A, sondern G Grundton (s. B. I. §. 112.)

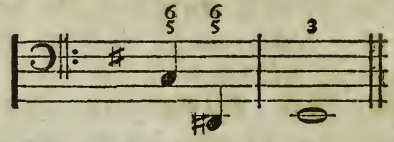
Der dritte Baß ist ganz nach den im ersten Bande §. 172. aufgestellten Regeln verfertigt, nur mit dem Unterschiede, daß der Leitton auf dem dritten Viertel des ersten Taktes nicht aufwärts in den Grundton der Tonika, sondern einen halben Ton abwärts in eine Dissonanz schreitet, wodurch die Harmonien mehr mit einander verbunden werden. Die Baßnote Fis hätte aber als Leitton eigentlich erst nach G schreiten, und das F als durchgehende Note nachschlagen müssen, wie z. B.



*

Es kann daher das G nur als Ellipse betrachtet, und Fis nicht anders als Leitton angesehen werden, und deshalb darf man auch beim Aussetzen in keiner andern Stimme die Octave von Fis noch mitnehmen wollen, weil sonst der Leitton verdoppelt würde.

Im vierten Basse, wo nach der Untermediante E moll modulirt wird, ist das dritte Viertel des zweiten Taktes (Cis) zufällig erhöht, um übermäßige Sekundenfortschreitungen zu vermeiden. Wenn aber das Cis blos zufällig erhöht ist, und statt des leitereigenen Tones C steht, so findet auch hier nicht die A dur, sondern die A moll Harmonie statt, ob sie gleich alle Intervalle der Durharmonie hat. Wollte man nicht eine Sekunde aufwärts, sondern eine Septime abwärts schreiten, wie z. B.



so würden die Baßtöne nicht Cis — Dis, sondern C — Dis seyn müssen, weil in der harmonischen E moll Tonleiter nicht Cis, sondern C leitereigener Ton ist.

Die Anwendung solcher Uebergänge nach der Mediante, kann nur zur Abwechselung in der Mitte des Chorals statt finden; im ersten Verse des Liedes darf man durchaus nur eigenthümliche Harmonien hören lassen.

Im sechsten Basse ist auf dem zweiten Viertel des ersten Taktes die Sexte nachschlagende Note der Quinte, welche die durchgehende A Harmonie bezeichnet. Diese Sexte kann aber nur dann nachschlagen, wenn der Baß eine Stufe abwärts schreitet; schreitet hingegen der Baß eine Stufe aufwärts, wie z. B. in der vorhergehenden Strophe im achten Basse vom dritten zum vierten Viertel, so darf diese nachschlagende Sexte nicht angewendet werden, weil sonst die Mittelstimmen eine gezwungene Fortschreitung bekommen.

Die einfachen melodischen Fortschreitungen im achten Basse, so wie die folgerechten in beiden Takten auf dem zweiten und dritten Viertel vorkommenden Bindungen, werden des Gesanges und der Gleichheit wegen nicht wirkungslos seyn.

Die folgenden Bässe sind entweder Verwechselungen von den obigen, oder die Melodie ist nach den (B. I. §. 170—176.) aufgestellten Regeln beharmonirt. Im dreizehnten Basse ist der zufällig erniedrigte Ton Es enharmonisch in Dis verwandelt worden. Durch diese enharmonische Verwechselung ist das Es, welches im ersten Akkorde hätte abwärts schreiten müssen, im zweiten Akkorde zum Leittone geworden, der nun aufwärts nach E schreitet. Auch die Dissonanzen können auf ähnliche Art enharmonisch verwechselt werden, wo sie dann in zweierlei Gestalten erscheinen, und dadurch ihre Natur so verändern, daß sie eine andere

Auflösung, wodurch man auch in einen ganz andern Ton übergehen kann, bekommen. (S. B. I. §. 164.).

Die enharmonischen Verwechselungen können mit Erfolg gebraucht werden beim Ausdruck solcher Gefühlsbewegungen, die etwas schmerzhaftes haben, oder schnell eine andere Wendung nehmen; beim Vortrage des Chorals dürfen sie aber entweder gar nicht, oder nur höchst selten angewendet werden, denn sie würden bei öfterer Anwendung die Gemeinde im Gesang sehr stören.

Der vierzehnte Baß ist falsch, weil in der Mitte der Strophe, auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes, nach der Tonart C ein Schluß statt findet, wo doch keiner statt finden darf.

Bemerkungen über die Bässe der fünften Strophe.

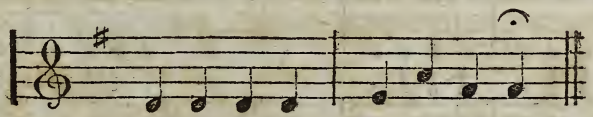
§. 182.

Diese Strophe modulirt dem ersten Basse nach ganz in D dur. In der Melodie findet vom zweiten zum dritten Viertel des zweiten Taktes der Tenorschluß in einer Nebentonika, nämlich in D dur statt. (A — Fis, von der Quinte zur Terz der Tonleiter. S. B. I. §. 168.) Bei diesem Schlusse hat man jederzeit darauf zu sehen, daß die Quinte mit der Dominante begleitet werde, denn wollte man sie mit der Tonika beharmoniren, so würde das gute Takttheil nicht durch eine neue und kräftige Harmonie hervorgehoben werden können.

Die erste Hälfte des zweiten Basses modulirt in G, und die zweite in D dur.

Die folgenden Bässe sind nun entweder Verwechselungen der obigen, oder sie sind nach den schon angeführten Regeln behandelt.

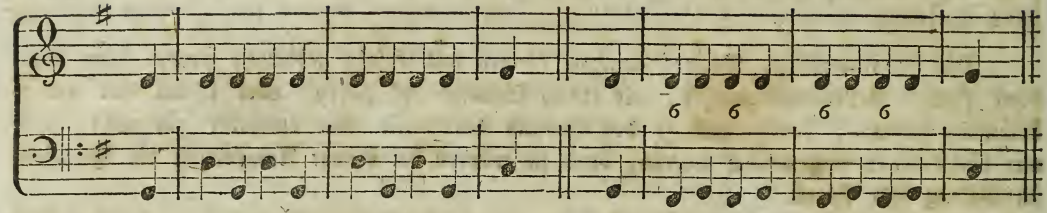
Da diese Strophe an vielen Orten auf folgende Weise



gesungen wird, so ist es nöthig hier zu zeigen, wie eine Melodie, in welcher derselbe Ton mehrmal wiederkehrt, zu beharmoniren ist, weil bei solchen Stellen der Baß und die darüber angebrachten Harmonien einzig und allein den hervorzubringenden Ausdruck bewirken müssen.

Wollte man z. B. folgende Melodie mit diesen Bässen begleiten:

oder:

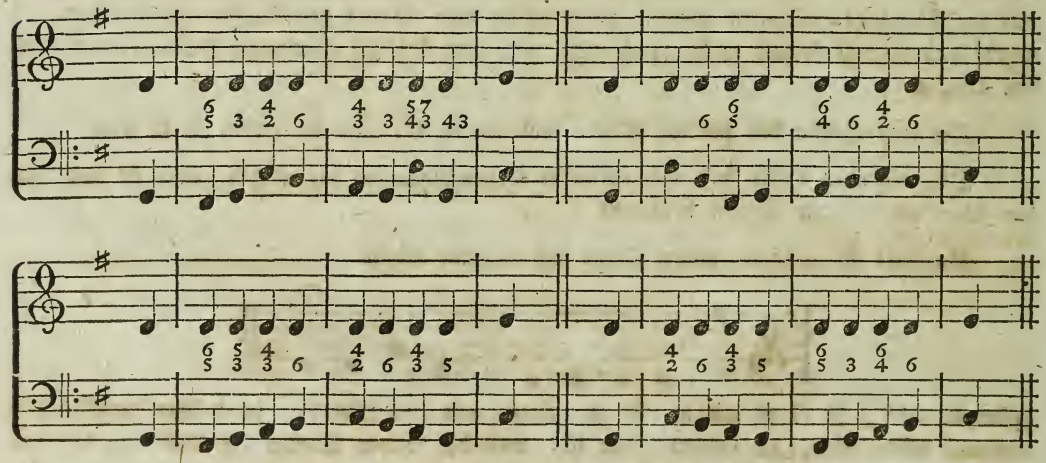


so würde sie unausstehlich schleppend werden; aber durch die Begleitung einer wohlgewählten abwechselnden Harmonie, kann man nicht blos Mannichfaltigkeit, sondern oft auch großen Reiz und Kraft bewirken.

Sollen nun solche Töne, die oft nur mit der Tonika und Dominante begleitet werden können, mannichfaltig erscheinen, so dürfen diese zwei Harmonien nicht blos als Grundakkorde, oder auf einerlei Art, wie oben, sondern sie müssen auch in ihren verschiedenen Verwechselungen und auf mancherlei Art angewendet werden.

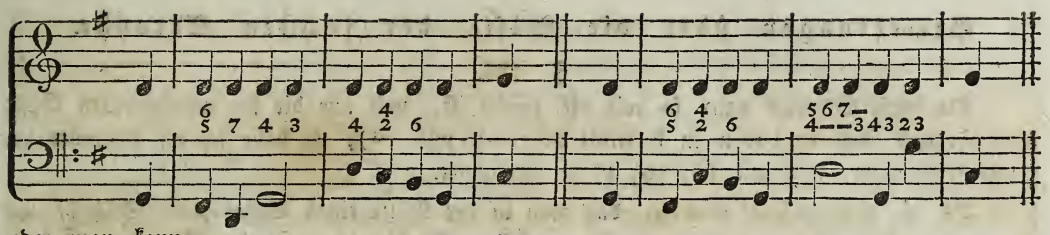
Dieses kann geschehen:

1) entweder so, daß ein jedes Viertel eine andere Harmonie bekommt, wie z. B.



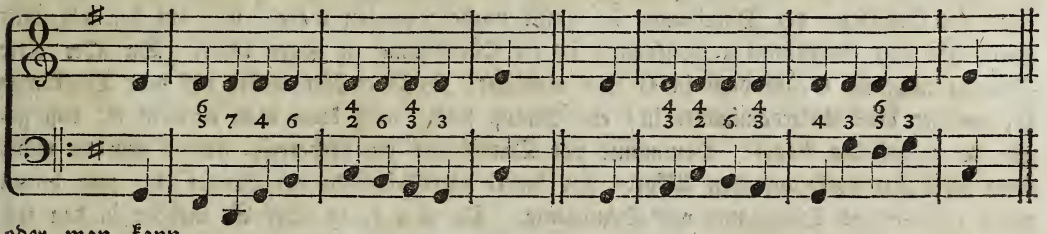
oder es kann geschehen

2) so, daß nur das gute Takttheil durch eine neue und kräftige Harmonie hervorgehoben wird, wie z. B.



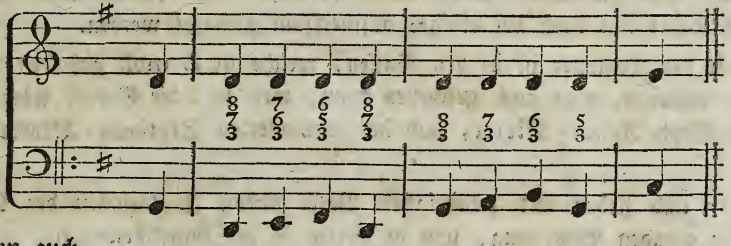
oder man kann

3) abwechselnd bald das gute Takttheil nur durch eine neue Harmonie hervorheben, bald auf einige Viertel andere Harmonien nehmen, z. B.



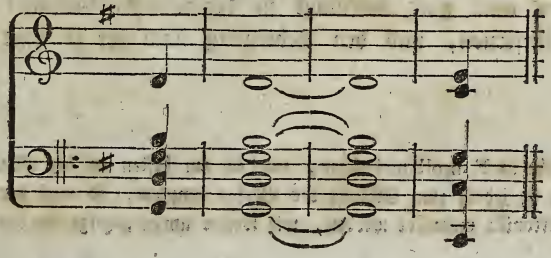
oder man kann

4) die ruhende Septime anwenden, z. B.



oder man kann auch

5) bei voller Orgel und zahlreicher Gemeinde dieselbe Harmonie beibehalten, welches, bei seltenem Gebrauche, große Wirkung macht, z. B.



Bemerkungen über die Bässe der sechsten Strophe.

§. 183.

Da diese Strophe ganz so wie die zweite ist, und nur die ihr untergelegten Bässe anders, und mehrere davon in E moll behandelt sind [113]), so habe ich die Nummer der Bässe fortgeführt, und mit 15, 16, 17 ꝛc. bezeichnet.

Es ist oben gesagt worden, daß man in der Mitte eines Satzes jeden Schluß, wo noch keiner statt finden darf, vermeiden müsse. Es könnte nun aber Manchem scheinen, als wenn hier im funfzehnten Basse, auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes, ein Schluß statt fände. Das würde auch der Fall seyn, wenn diese Strophe in C dur modulirte, wo dann der Grundton der Dominante im Basse vorhergegangen wäre, und auf der folgenden Harmonie eine vollkommene Konsonanz in die Oberstimme zu liegen käme. Da aber diese Strophe nicht in C, sondern in G dur modulirt, so findet hier weder auf dem Dreiklange C, welcher blos Unterdominante ist, ein Schluß statt, noch kann man einwenden, daß gegen die aufgestellte Regel: Dominante vor Dominante sey verboten, gefehlt worden wäre, denn diese hier vorkommenden Akkorde sind lauter eigenthümliche der Tonart G, und bilden daher keinesweges Dominante vor Dominante. Da aber schon über die meisten in den folgenden Bässen vorkommenden Fortschreitungen hinlänglich geredet worden ist, so würde es überflüssig seyn, über sämmtliche Bässe dieser Strophe noch ähnliche Bemerkungen zu machen. Es wird daher nur noch auf einiges aufmerksam gemacht werden.

Die Sexte der Tonleiter ist in den Bässen, welche in E moll gehalten sind, oft mit der Dominante begleitet, was auch geschehen kann, weil sie, die Sexte, jederzeit die None im Dominant-Sept-Nonen-Akkorde, und im verminderten Septimen-Akkorde die Septime bildet.

Im sechs- und sieben und zwanzigsten Basse finden Imitationen der Melodie statt; in jenem in der geraden Bewegung, und in diesem in der Gegenbewegung.

Im acht und zwanzigsten Basse ist das dritte Viertel des zweiten Taktes zufällig erhöht. Solche zufällige Erhöhungen vor dem Schlusse darf man aber nicht zu oft, und nur dann anbringen, wenn man ganz bestimmt in der Tonika modulirt, weil sie diese sonst dem Gehöre wieder entfernen, und den Uebergang nach ihr zu hart machen. Im ersten

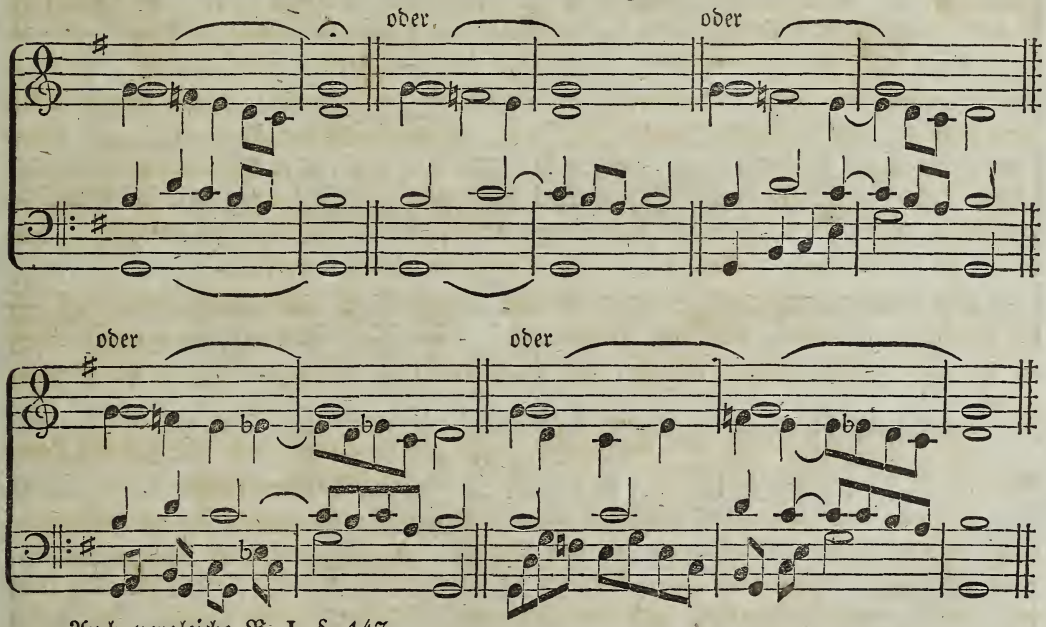
---

113) Die Bässe, welche in E moll moduliren, werden am besten in der Mitte des Verses anwendbar seyn; will man sie jedoch zum Schlusse des Verses benutzen, so muß der Schluß noch verlängert, und in die Haupttonika modulirt werden, wie weiter unten gezeigt werden soll.

Viertel des dritten Taktes ist der Tonika die kleine Septime beigefügt, und der Schluß dadurch verlängert worden, um ihn recht fühlbar zu machen. Die Verlängerung des Schlusses muß vorzüglich beim letzten Verse angewendet werden; da aber nicht alle Chorale, wie dieser hier, in der Octave, sondern oft auch in der Terz oder Quinte schließen [114]), so ist es wohl nicht am unrechten Orte, wenn hier gezeigt wird, wie überhaupt die Schlüsse verlängert, und durch sie eine völlige Ruhe hergestellt werden kann. Eine völlige Ruhe wird aber nur dann hergestellt, wenn man den Schluß so verlängert, daß durch die Wahl der Harmonien die melodische Schlußnote im letzten Akkorde jederzeit zur Octave wird.

Dieses kann nun auf folgende, oder auf ähnliche Weise geschehen:

1) Liegt die Octave in der Oberstimme, so kann bei der Verlängerung des Schlusses nur die Tonika abwechselnd mit der Unterdominante angewendet werden. Z. B.

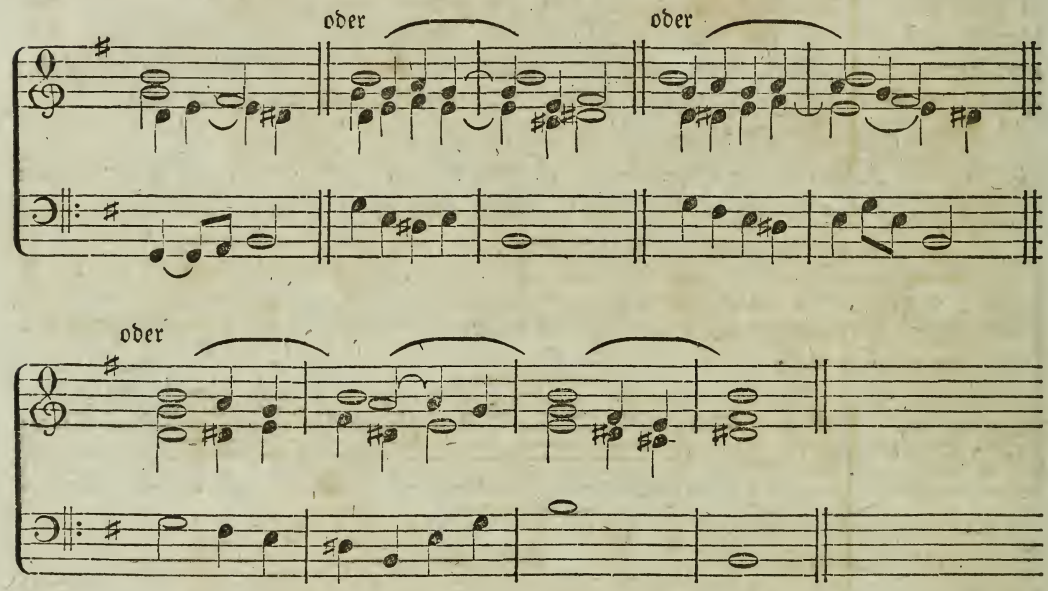


Auch vergleiche B. I. §. 147.

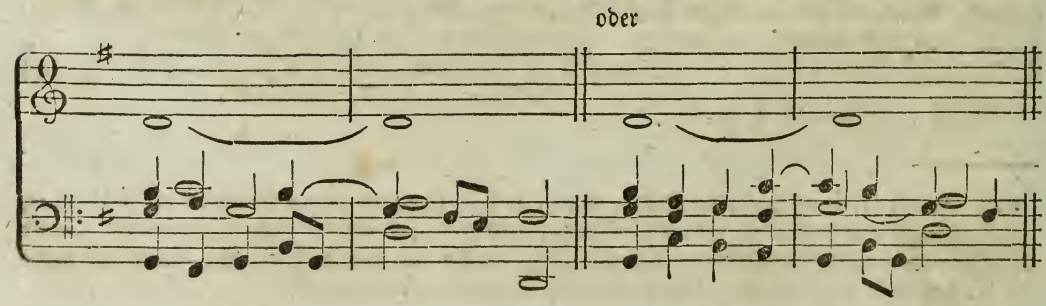
---

114) Kommt der Grundton in den Baß zu liegen, so kann in keinem andern Intervalle als in der Terz, Quinte oder Octave ein Schluß statt finden, weil man sonst nicht in einem konsonirenden, sondern in einem dissonirenden Akkorde schließen müßte, welches doch nicht geschehen darf, indem das Gehör sonst nicht beruhigt, und die Dissonanz nicht aufgelöst werden könnte.

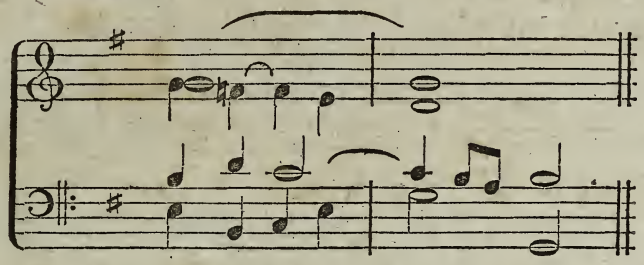
2) Schließt der Choral in der Terz der Tonika, so muß man, um eine völlige Ruhe herzustellen, in die Dominante der Untermediante übergehen, damit die Terz der Tonika nun zur Octave wird. Es kann dieses aber nur durch die Harmonien der Untermediante und deren Dominante geschehen. Z. B.



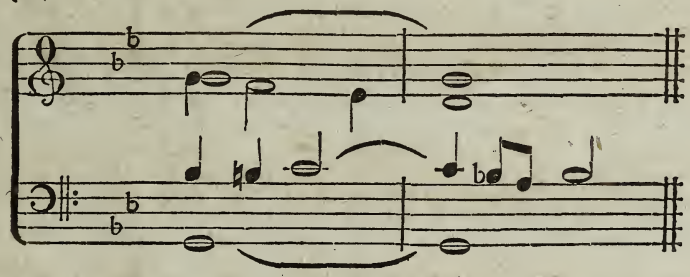
3) Schließt der Choral in der Quinte der Tonika, so muß man, um eine vollkommene Ruhe zu bewirken, zur Dominante übergehen und darin schließen, welches durch die Harmonien der Tonika und der Dominante auf folgende Weise geschehen kann. Z. B.



Anmerk. 1. Hat man den Trugschluß angewendet, oder vorher, wie in einigen der obigen Bässe, in der Mediante modulirt, so kann man auf folgende Art in die Tonika übergehen. Z. B.



Anmerk. 2. Diese Schlüsse können auch in den Molltonarten ganz nach der überschriebenen Bezifferung angewendet werden, wenn man nur die Vorzeichnung einer jeden Molltonart wohl beachtet. Der Schluß in der Octave aber wird sich besser machen, wenn man im zweiten Viertel die Terz der Tonika erhöhet, um dadurch den Leitton der Unterdominante zu bekommen; beim letzten oder vorletzten Viertel des Schlusses hingegen kann man diese Terz wieder erniedrigen, und in der Molltonart schließen [115]). Z. B.

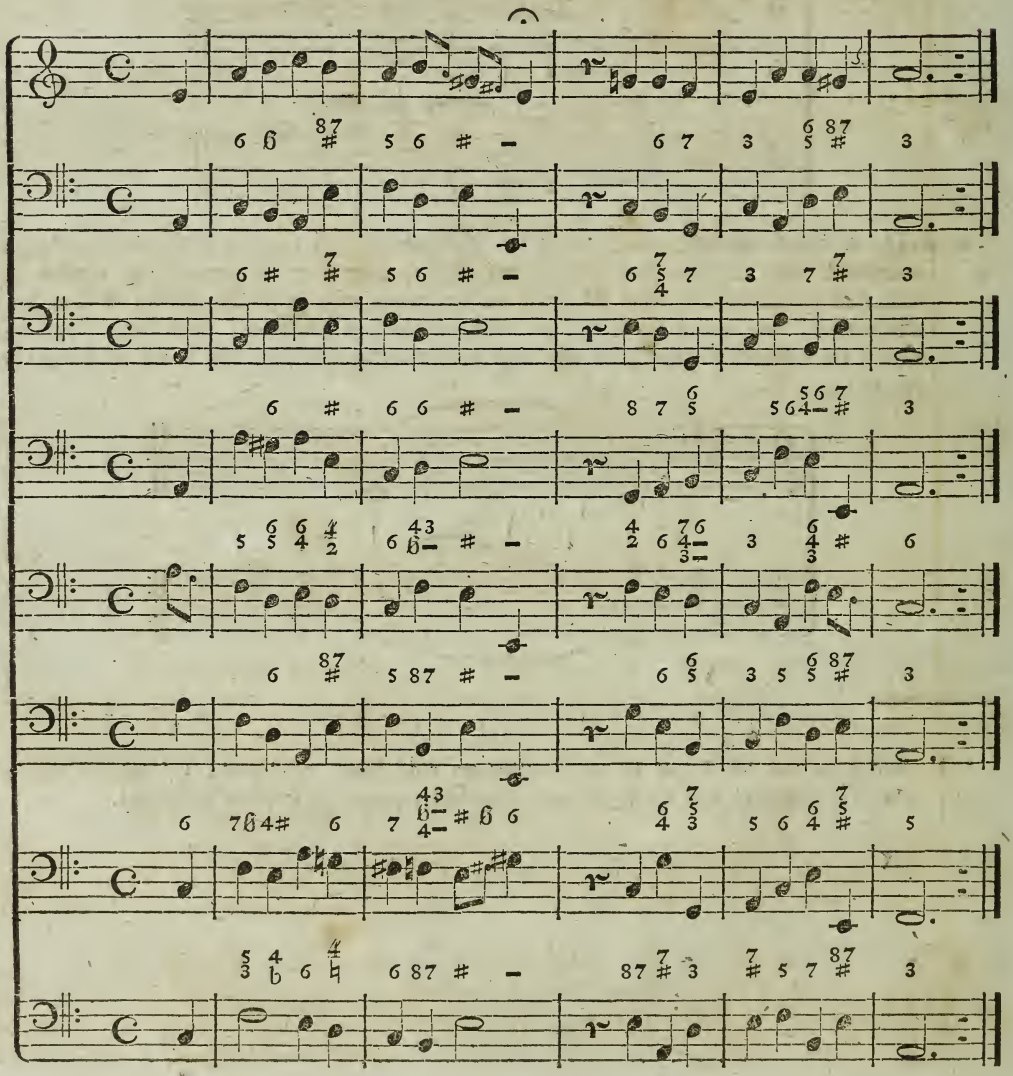


[115]) Den Alten war der Schluß in den Molltonarten nicht genug befriedigend, und deshalb schlossen sie ein jedes Tonstück, das aus irgend einer Molltonart gieng, in derselben Durtonart.

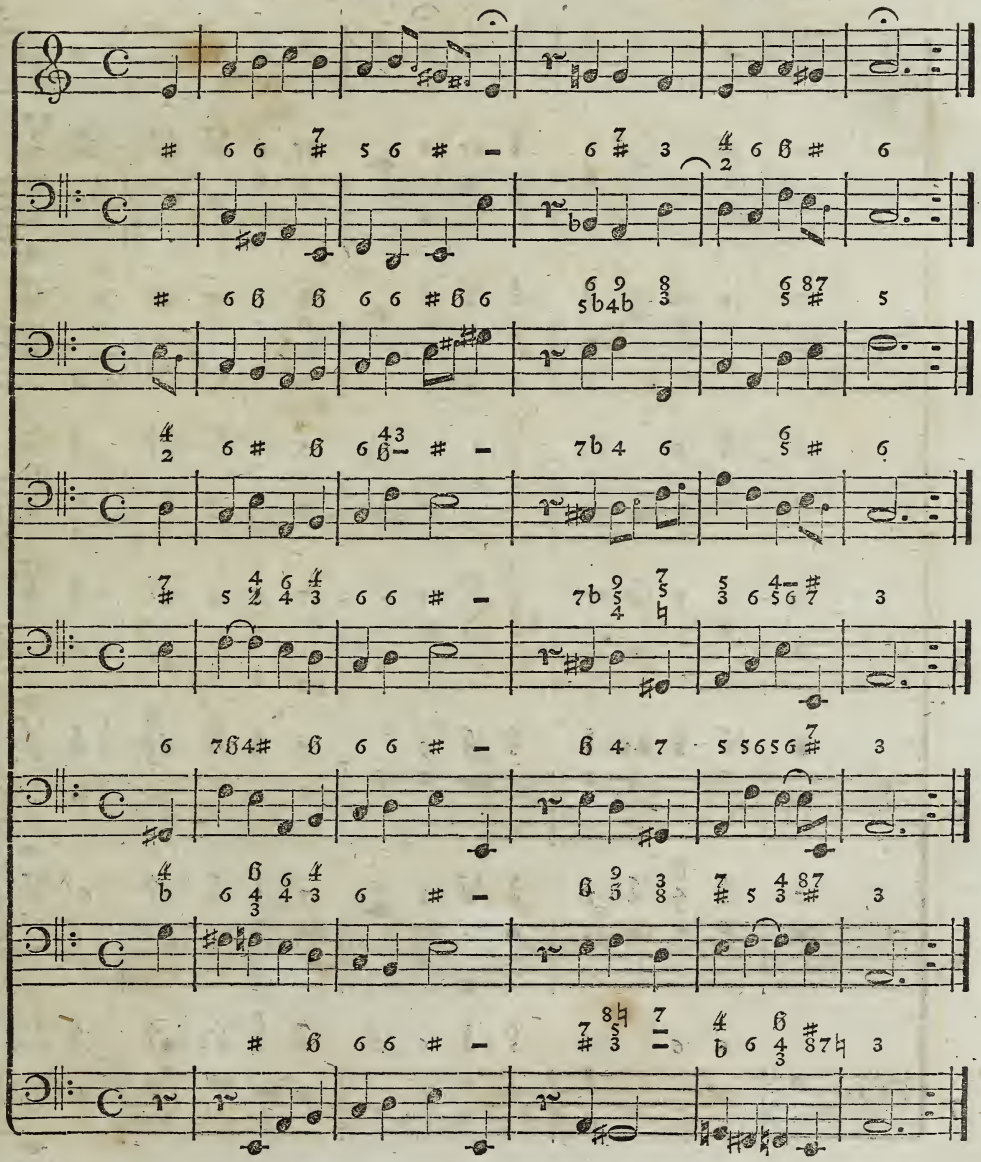
§. 184.

Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.

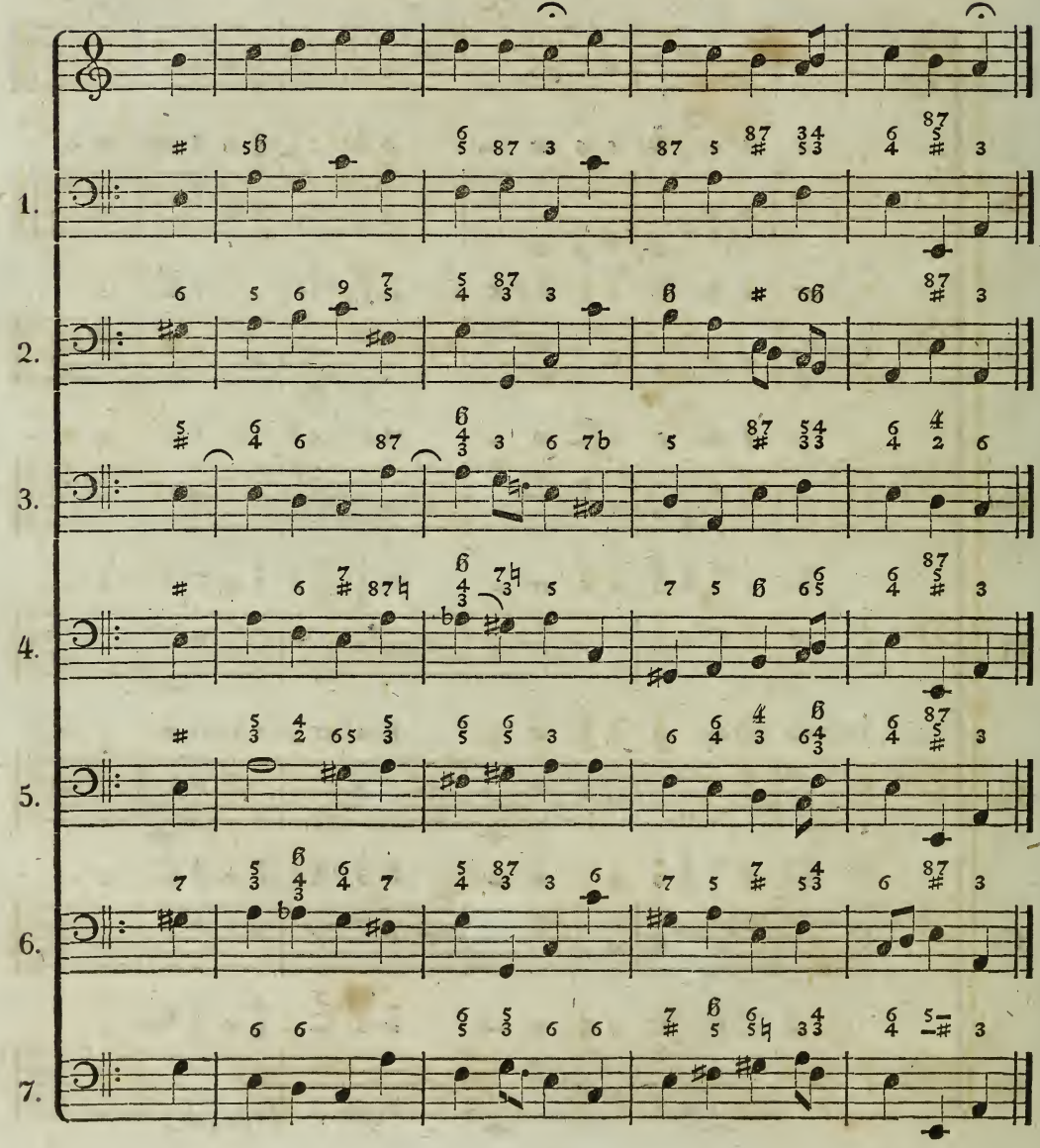
Erste und dritte Strophe. Zweite und vierte Strophe.



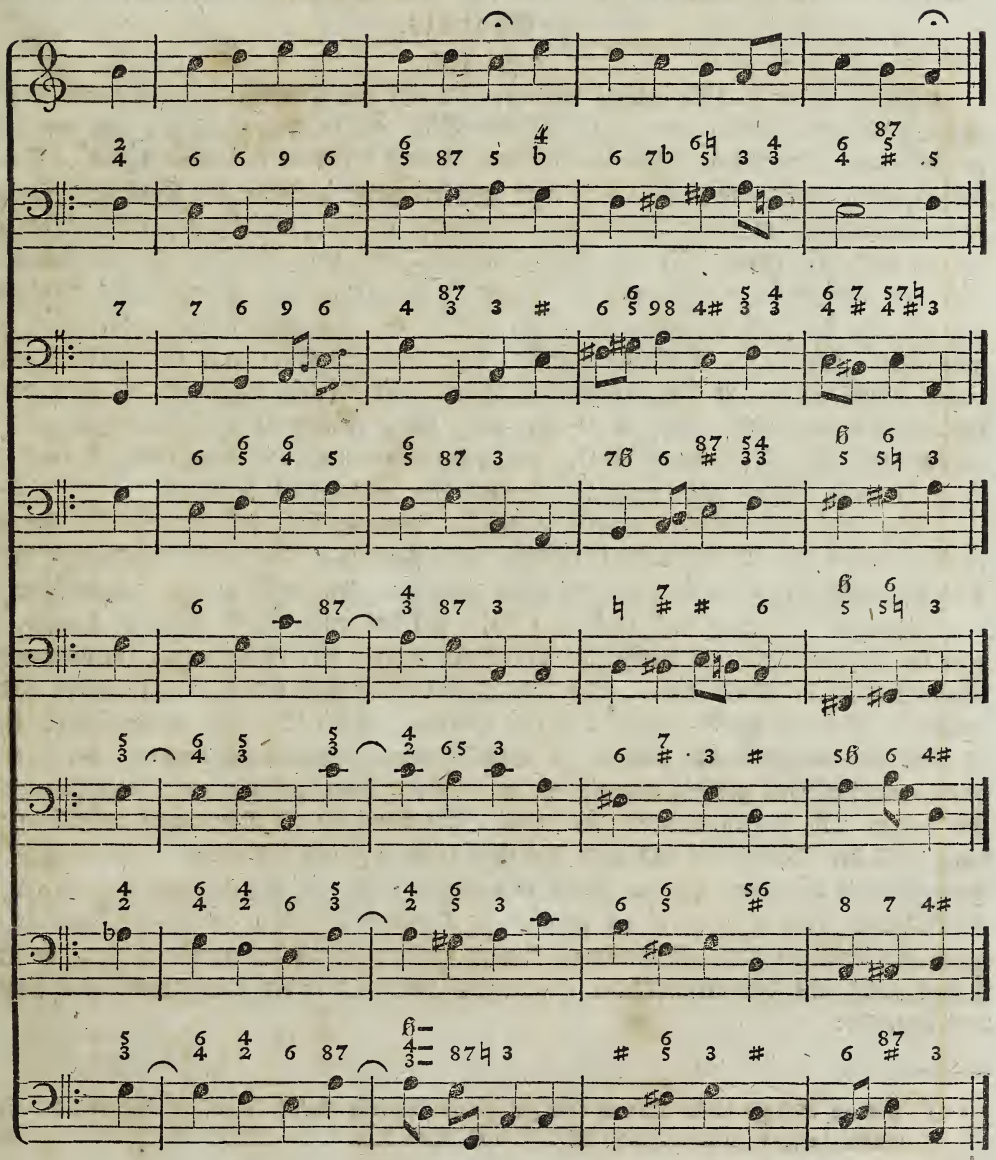
Erste und dritte Strophe. Zweite und vierte Strophe.



Fünfte Strophe. Sechste Strophe.



Fünfte Strophe. Sechste Strophe.



Bemerkungen über die Bässe der ersten Strophe dieses Chorals.

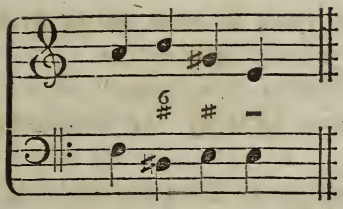
§. 185.

Es ist B. I. §. 153. gesagt worden, daß bei der Einrichtung der harmonischen Begleitung einer Molltonart jederzeit die siebente Stufe erhöht werden müsse, um den Leitton zu bekommen, weil man ohne ihn in keiner Tonart bestimmt moduliren könne. Da nun obiger Choral aus A moll geht, so muß auch die siebente Stufe der Tonleiter, so lange ohne Ausweichung in dieser Tonart modulirt wird, erhöht, und bei der Bildung der Harmonien statt G, immer Gis genommen werden; geht man hingegen in eine Nebentonart über, so werden bei der Modulation immer die eigenthümlichen Akkorde dieser Nebentonika angewendet, bis man sie wieder verlassen, und in die Haupttonika übergehen will. Wenn man daher, wie z. B. in diesem Chorale, eine ganze Strophe, oder eine halbe, oder nur einige Töne davon, in der verwandten Nebentonart C dur behandelt, so muß die Erhöhung Gis wegfallen, weil in C dur nicht Gis, sondern G leitereigenes Intervall ist; verläßt man aber die Nebentonika C, und geht wieder nach der Haupttonika A moll über, so ist in dieser Tonart nicht mehr G, sondern Gis leitereigenes Intervall.

Der erste Baß modulirt ganz in A moll, weshalb auch bei der Bildung der Harmonien immer die siebente Stufe erhöht, und statt G, Gis genommen werden mußte. Die Intervalle der Tonleiter sind übrigens ganz nach den schon mehrmal angeführten Regeln behandelt [116]), nur daß im dritten Takte auf das erste Viertel nicht die Tonika, sondern die Untermediante als Trugschluß genommen worden ist, theils wegen der harmonischen Mannichfaltigkeit, theils weil dadurch eine Quartenfolge von diesem zum folgenden Akkorde entstand. Auf das zweite Viertel desselben Taktes, auf die Sekunde der Tonleiter, mußte in allen hier vorkommenden Bässen die Wechseldominante genommen werden, um das folgende gute Takttheil gehörig hervorheben zu können, denn auf die zwei melodischen Töne des dritten und vierten Viertels im letzten Takte kann nur die Dominante genommen werden, weil der Schluß auf das gute Takttheil kommen, und der Septime in den Molltonarten jederzeit die Dominante zur Begleitung dienen muß. — Die Wechseldominante in den Molltonarten aber ist jederzeit der verminderte Dreiklang, weil er seinen Sitz auf der Sekunde der Tonleiter hat. Wollte man nun in diesem Chorale das zweite Viertel des letzten Taktes nicht mit der verminderten Harmonie, sondern mit der Durharmonie auf folgende Art begleiten:

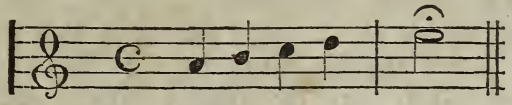
---

116) Daß zu Anfange dieser Strophe vom guten zum schlechten Takttheile dieselbe Harmonie beibehalten werden darf, darüber vergleiche B. I. §. 159. Nota 100.

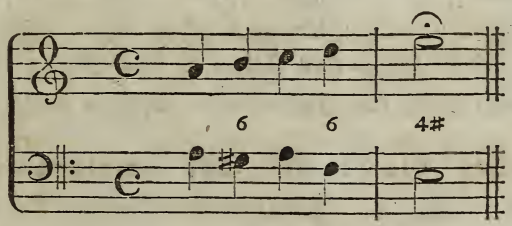


so würde dieses ganz falsch seyn, theils weil hier vom ersten zum zweiten Viertel ein Querstand entsteht, theils weil H dur kein eigenthümlicher Akkord von der Tonart A ist, und theils weil Dominante vor Dominante statt findet, wodurch der Akkord E dur, der doch nur Dominante seyn soll, zur Tonika wird.

Anmerk. Der wirkliche Schluß dieser Strophe findet schon auf der vorletzten melodischen Note, auf Gis statt, und das darauf folgende E, die Quinte der Tonleiter, ist blos nachschlagende harmonische Nebennote. Wenn man jedoch aber eine Melodie hat, welche aus irgend einer Tonart, vorzüglich aber aus einer Molltonart geht, und die erste Strophe in der Quinte der Tonleiter auf folgende Weise schließt:



so muß man, um die Tonart recht fühlbar zu machen, nach dem Dominanten-Akkorde übergehen, z. B.



Hier findet der unvollkommne Schluß statt. (S. B. I. §. 167). Bei diesem unvollkommnen Schlusse ist der Akkord auf dem vierten Viertel des ersten Taktes ein uneigentlicher, denn er hat nicht D, sondern H zum Grundtone.

Im vierten, so wie in mehrern der folgenden Bässe, wo das zweite Viertel des letzten Taktes mit der übermäßigen Sexte bezeichnet ist, findet die verminderte Harmonie statt. (S. B. I. §. 70.)

Im sechsten Basse ist auf das erste Viertel des zweiten Taktes, auf die Prime der Tonleiter, welche hier aufwärts schreitet, die übermäßige Sexte genommen worden. Ob nun gleich diese Prime die Septime vom Grundtone ist, gegen welchen sie dissonirt, so

kann sie doch dann statt finden, wenn der Grundton selbst nicht mit im Akkorde vorkommt; kommt hingegen dieser mit im Akkorde vor, so darf sie nicht auf-, sondern muß abwärts schreiten, weil sie so, als Dissonanz hervortretend, einer Auflösung bedarf. — Das Fis auf dem ersten Viertel im letzten Takte ist, der chromatischen Fortschreitung wegen, zufällig erhöht worden.

Im siebenten Basse moduliren die vier ersten Noten in C dur, und mit dem fünften Viertel dieser Strophe findet, vermöge der eintretenden Dominante, der Uebergang nach A moll statt.

Im neunten und in mehrern der folgenden Bässe ist die erste Note dieser Strophe, die Quinte der Tonleiter mit der Dominante begleitet worden, wodurch das gute Takttheil, das erste Viertel des folgenden Taktes, welches die Tonika zur Begleitung hat, nun recht kräftig hervortritt.

Sollte die Baßfortschreitung, wie z. B. im zwölften der aufgeführten Bässe, von der ersten zur zweiten Note dieser Strophe, von Gis nach F gehen, so konnte dieses nur wie hier durch eine verminderte Septimen-Fortschreitung geschehen, wenn nicht eine übermäßige Sekunden-Fortschreitung entstehen sollte. Hätte man jedoch diese vermeiden, und statt F, Fis nehmen wollen, so konnte nach der darauf folgenden Dominante nun nicht A moll, sondern es mußte A dur folgen, weil sämmtliche vorhergegangenen Akkorde der Tonart A dur eigenthümlich sind.

Im dreizehnten Basse moduliren die zwei ersten Noten dieser Strophe in D moll, denn das Fis im ersten Viertel des zweiten Taktes ist blos zufällig erhöhtes F.

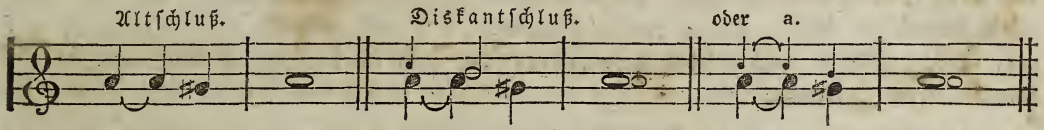
Im vierzehnten Basse findet eine Imitation der Melodie statt.

Bemerkungen über die Bässe der zweiten Strophe dieses Chorals.

§. 186.

Diese Strophe schließt mit dem Altschlusse. Obgleich die harmonische Behandlung dieses Schlusses, wenn er die Melodie bildet, B. I. §. 177. gezeigt worden ist, so muß doch, zur nähern Erläuterung, noch einiges darüber bemerkt werden. Wollte man beim Altschlusse die Töne der Tonleiter nach den (B. I. §. 172.) aufgestellten Regeln behandeln, so würde die erste Note dieses Schlusses, hier das dritte Viertel des zweiten Taktes, nicht durch eine neue und kräftige Harmonie hervorgehoben werden können. Da aber jedoch Anfänger, bei der Beharmonirung einer Melodie, nothwendig nach den Regeln des oben angeführten §. verfahren müssen, so ist es nöthig ihnen zu zeigen, wie jene Regeln auch hier

sehr wohl in Anwendung zu bringen sind. Denkt man sich nämlich statt des Altschlusses den Diskantschluß in die Oberstimme, oder schreibt ihn mit kleinen Noten darüber, und nimmt nun diese Töne als Oberstimme an, so kann die Beharmonirung ganz genau nach den aufgestellten Regeln eingerichtet werden. Z. B.



Anmerk. Setzt man über den Altschluß den Diskantschluß in Viertelnoten, wie hier im letzten Beispiele, so muß die Terz der Tonleiter (das C bei a), wenn das gute Takttheil kräftig hervortreten soll, als Vorhalt betrachtet werden, wo es dann der Quart-Sexten-Akkord wird, wie z. B. im sechsten Basse dieser Strophe.

Vom ersten bis zum sechsten Basse ist die eine Hälfte der Melodie in C dur, und die andere in A moll behandelt.

Der siebente Baß modulirt ganz in A moll, und die Terz auf dem dritten Viertel des ersten Taktes ist nur zufällig erhöht, weil sie sich so, die Dominante des folgenden Akkordes bildend, besser anschmiegt.

Der erste Takt des achten Basses modulirt in D moll.

Der neunte Baß wird bei einem Texte, welcher eine sanft religiöse Hingebung ausdrückt, anwendbar seyn.

Im dreizehnten Basse ist auf dem dritten Viertel des ersten Taktes D Grundton, denn es ist der Sexten-Akkord, weil die None Vorhalt vor der Octave, und die übermäßige Quinte Vorhalt der Sexte ist.

Im vierzehnten Basse ist auf dem dritten Viertel des ersten Taktes die verminderte Octave als Vorhalt der verminderten Septime angewendet worden, um den Baß bis zum Schlusse ganz chromatisch fortschreiten zu lassen. Dieser Baß ist aber nicht im Chorale anwendbar.

Bemerkungen über die Bässe der fünften Strophe dieses Chorals.

§. 187.

Die zwei ersten Viertel dieser Strophe moduliren in A moll. Da aber die zwei folgenden melodischen Töne eine Terz höher sind als die vorhergehenden, so sind sie auch folgerecht eine Terz höher als jene, mithin in C dur beharmonirt, in welcher Tonart dann auch diese Strophe fort modulirt.

*

Mehrere der folgenden Bässe dieser Strophe sind ganz in A moll, oder in C dur, oder es ist nur die eine Hälfte in dieser, und die andere in jener Tonart behandelt.

Im zehnten Basse findet auf dem dritten Viertel dieser Strophe die erste Verwechselung der ruhenden Septime statt, auf welche die wesentliche Quart-Sexte, und auf diese die Untermediante folgt. Dieses durfte geschehen, weil beide Akkorde die C Harmonie bilden, welche Akkorde auch hätten weggelassen, und statt ihrer gleich die Untermediante genommen werden können.

Die übrigen harmonischen Fortschreitungen und Behandlungen der Bässe dieser Strophe sind schon erklärt worden.

Bemerkungen über die Bässe der sechsten Strophe dieses Chorals.

§. 188.

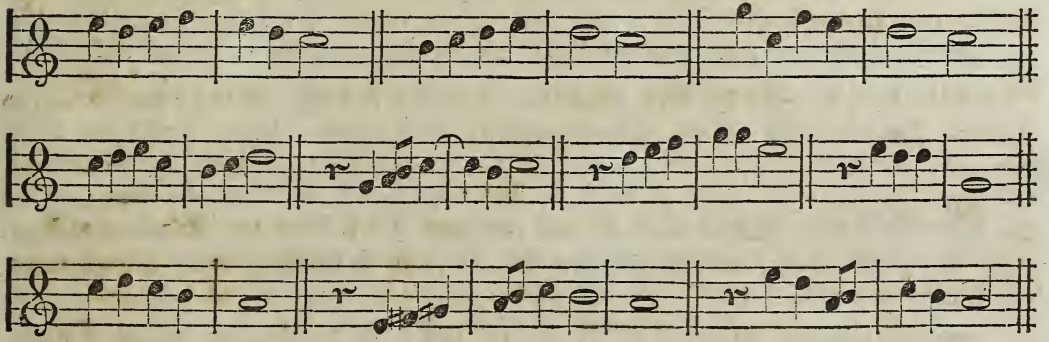
So wie in der vorhergehenden Strophe die zwei ersten Töne der Melodie eine Terz tiefer waren als die zwei folgenden, so findet hier das Gegentheil statt; die zwei ersten melodischen Töne dieser Strophe sind nämlich eine Terz höher als die zwei folgenden, und deshalb sind sie auch harmonisch folgerecht behandelt, jene in C dur, und diese in A moll. Die Konsequenz der Baßfortschreitung, sowohl mit der melodischen, als auch mit einer jeden andern Stimme, muß überhaupt wohl beachtet werden, weil durch Unterlassung derselben die Einheit des Vortrags durchaus verliert. Eine ganz folgerechte Baßfortschreitung findet auch im sechsten Basse statt.

Im vierten Basse findet vom letzten Viertel des ersten, zum ersten Viertel des zweiten Taktes in keiner Mittelstimme eine Relation mit dem Basse statt, welches der Fall seyn würde, wenn dieser nicht erst nach G schreiten, und Gis nachschlagen könnte.

Obgleich die Melodie nach dem zwölften und dreizehnten Basse ganz regelgerecht in G dur beharmonirt ist, so können diese Bässe doch nicht ohne große Störung für die Gemeinde im Chorale selbst angewendet werden, weil sie die Haupttonika dem Gehöre ganz entfernen. — Im vierzehnten Basse wird zwar in der Haupttonika geschlossen, demohngeachtet aber ist der Baß zu verwerfen, weil zu kurz vor dem Schlusse, und auch viel zu schnell nach ihr übergegangen wird. Denn das Gehör ist von der Nebentonika G dur, in welcher vorher ganz bestimmt modulirt worden war, noch völlig eingenommen, die Haupttonika aber noch zu befremdend, als daß man darin schließen, und das Gehör hinlänglich befriedigen könnte.

Anmerk. 1. Wenn auch nicht alle der angeführten Bässe für den Choral anwendbar sind, so mußten sie doch angeführt werden, um die harmonische Mannichfaltigkeit, die in der Musik überhaupt statt finden kann, darzulegen. — Auch wird es von gutem Nutzen seyn, wenn man Anfängern, zur größern Uebung, sämmtliche Bässe aussetzen, die Grundharmonien aufsuchen und die harmonischen Fortschreitungen erklären läßt.

Anmerk. 2. Da aber bis jetzt über richtige und fehlerhafte Fortschreitungen ꝛc. hinlänglich gesprochen worden ist, so wird es nun sehr nöthig seyn, daß Anfänger, bevor sie Choralmelodien beharmoniren, erst noch über folgende und ähnliche leichte Melodien verschiedene Bässe verfertigen, damit sie hierdurch hinlänglich vorbereitet werden, nach und nach größere Melodien behandeln zu lernen.



Zweites Kapitel.

Anleitung zu einer in gleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in ungleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen, (oder Anleitung zu einer Choralmelodie ꝛc. figurirte Bässe zu verfertigen).

§. 189.

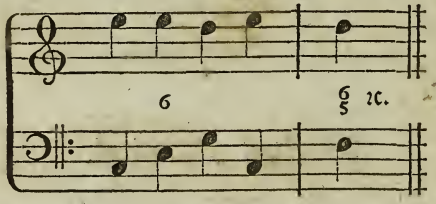
Bei einer figurirten Stimme schreiten die Töne entweder stufenweise, oder sprungweise fort. Schreiten die Töne stufenweise fort, so können sie nur aus harmonischen und durchgehenden Noten, oder aus Wechselnoten und harmonischen bestehen (s. B. I. §. 128. 129.);

schreiten sie hingegen terzen = oder sprungweise fort, so müssen sie aus lauter harmonischen Noten bestehen (s. B. I. §. 129. Anmerk. 3.). Diese zerfallen wieder in harmonische Hauptnoten und harmonische Nebennoten. Harmonische Hauptnoten sind solche Töne, welche in den Akkorden, wenn man auf jeden nur einen Ton hätte nehmen wollen, die Hauptstelle einnehmen, (oder welche zur Harmonie erforderlich sind); die harmonischen Nebennoten sind nur nachschlagende, aber doch auch zur Harmonie gehörige Töne, die blos zur Auszierung dienen.

Die Figuren kommen meistens in der Oberstimme, doch aber nicht selten auch in dem Basse, oder in irgend einer Mittelstimme vor. Den andern Stimmen, die der figurirten zur Begleitung dienen, giebt man gewöhnlich nur einzelne, zur Harmonie gehörige Töne.

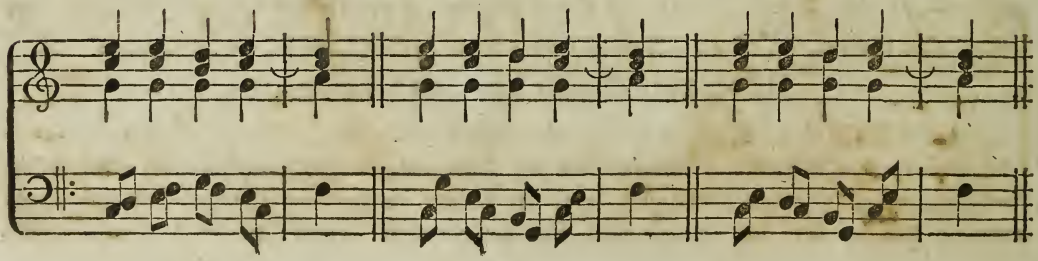
Will man aber eine Stimme figuriren, so müssen jederzeit erst die Hauptnoten, die statt der Figuren stehen sollten, gedacht werden, welche man dann auf irgend eine Weise verzieren, und zum Anfange, oder in der Mitte, oder am Ende der Figur anbringen kann. — Ferner hat man auch noch zu beachten, daß die Figuren nicht nur dem Charakter des Tonstücks entsprechen, sondern auch auf eine natürliche Art fortschreiten, unter sich eine gewisse Gleichheit haben, und so geordnet sind, daß sie in einander fließen und zusammen ein Ganzes ausmachen.

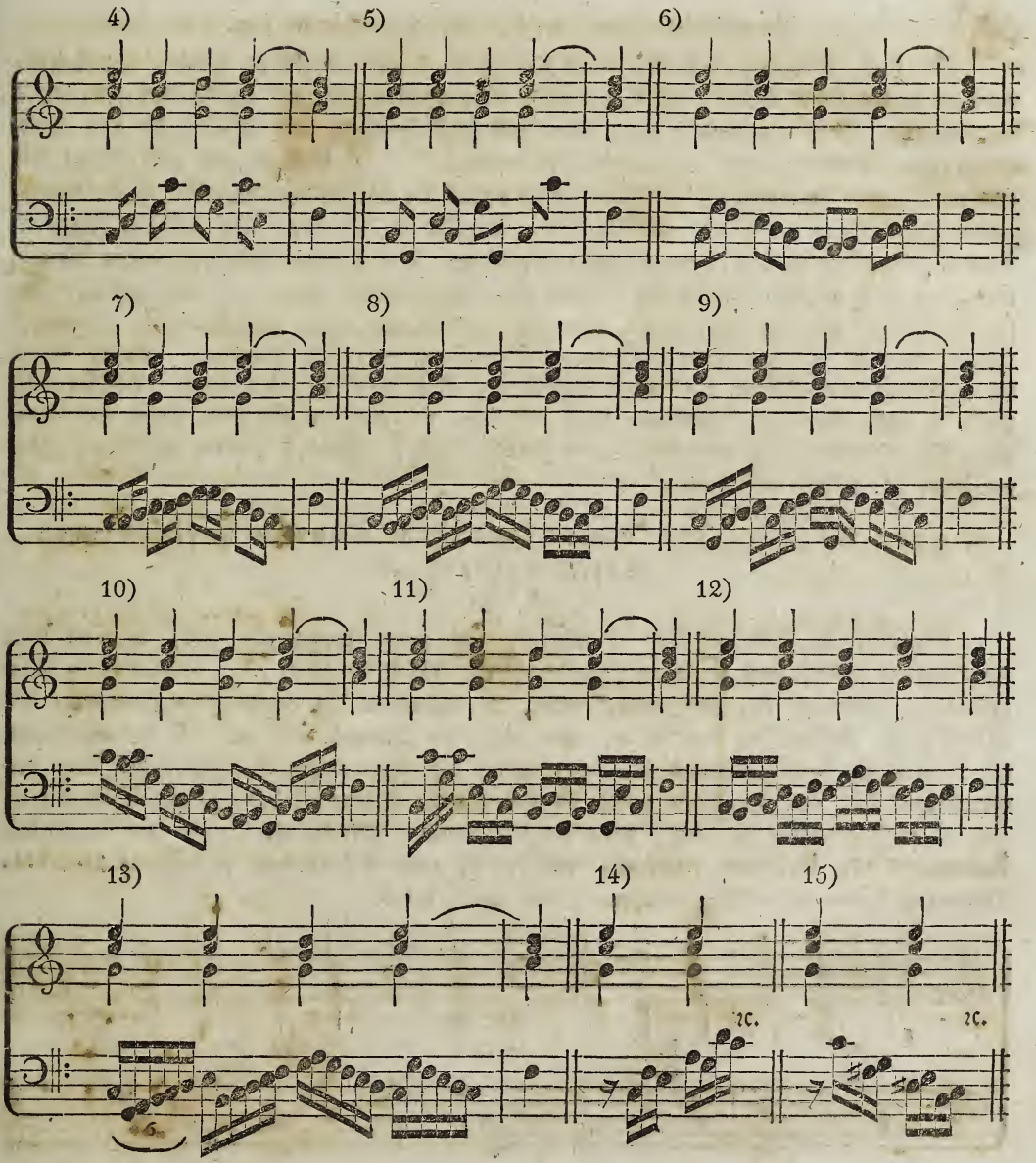
Sollten daher die Töne C, E, G und C, wie z. B. im folgenden einfachen Basse



figurirt werden, so könnte dieses auf nachstehende, oder auf eine ähnliche Weise geschehen:

1) oder 2) oder 3)




4)
5)
6)
7)
8)
9)
10)
11)
12)
13)
14)
15)
2c.
2c.

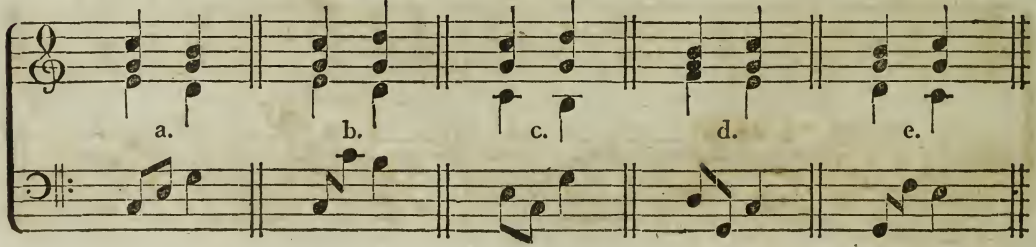
Bemerkungen über diese Figuren.

Bei 1 (d. h. im ersten Beispiele) ist das zweite Achtel des ersten, zweiten und dritten Viertels durchgehende Note; auf dem vierten Viertel aber wird das zweite Achtel, welches im einfachen Basse Hauptnote war, harmonische Nebennote. — Bei 2 ist das zweite Achtel eines jeden Viertels harmonische Nebennote. — Bei 3 ist das erste Achtel des zweiten Viertels Wechselnote. — Bei 4 und 5 sind die nachschlagenden Töne lauter harmonische Nebennoten. — Bei 6 ist auf dem ersten Viertel die letzte, und auf den folgenden Vierteln die mittlere Note, durchgehende Note. — Bei 7 ist auf den drei ersten Vierteln der letzte, und auf den vierten der mittlere Ton durchgehende Note. — Durchgehende Noten sind bei 8 auf den drei ersten Vierteln das zweite und vierte Sechzehntheil, im vierten Viertel aber ist der letzte Ton harmonische Nebennote. — Im zwölften Beispiele dienen die nachschlagenden Noten des schon figurirten Basses blos zur Verzierung, welches nach B. I. §. 129. Anmerk. 4. geschehen darf. — Im 14. und 15. Beispiele finden freie Vorhalte statt. Wie diese, hinsichtlich ihrer Fortschreitung, behandelt werden müssen, darüber vergleiche B. I. §. 129. Anmerk. 1.

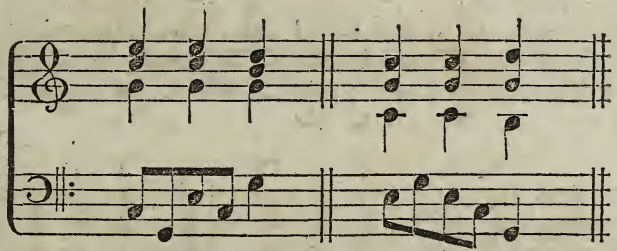
Einige Regeln, die nachschlagenden Töne der figurirten Bässe betreffend.

§. 190.

Schreitet ein figurirter Baß in Achteln, und zwar sprungweise fort, so muß man wohl darauf sehen, daß die nachschlagenden Töne kräftig hervortreten. Dieses kann aber geschehen: entweder so, daß man, wenn der Grundton die harmonische Hauptnote des Akkordes ist, dessen Terz wie bei a, oder auch die Octave selbst wie bei b nachschlagen läßt; oder es kann geschehen so, daß, wenn die harmonische Hauptnote die Terz des Grundtones ist, der Grundton selbst die harmonische Nebennote bildet, wie z. B. bei c; oder es kann geschehen so, daß, wenn im dissonirenden Akkorde die Quinte des Grundtons Baßnote ist, der Grundton nachschlägt wie bei d; oder es kann auch so geschehen, daß die Dissonanz harmonische Nebennote wird, wie z. B. bei e.

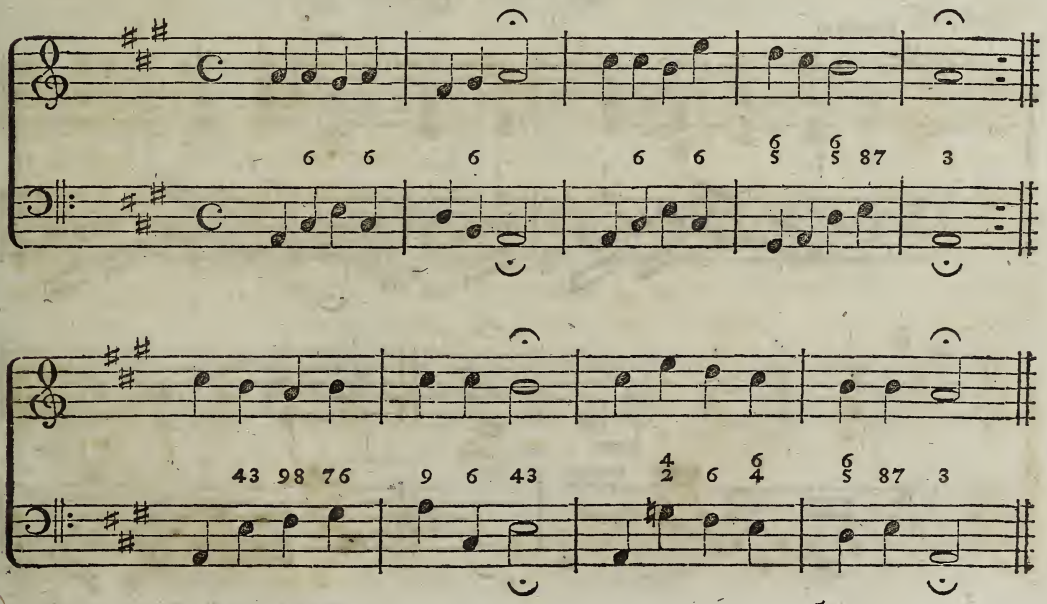


Bildet bei einem sprungweise fortschreitenden figurirten Basse die Quinte des Grundtons die harmonische Nebennote, so wird diese, weil dadurch der Quart-Sexten-Akkord entsteht, nie kräftig hervortreten; bleibt hingegen auf dem darauffolgenden schlechten Takttheile dieselbe Harmonie noch fort, so kann sie als harmonische Nebennote statt finden, wie z. B.

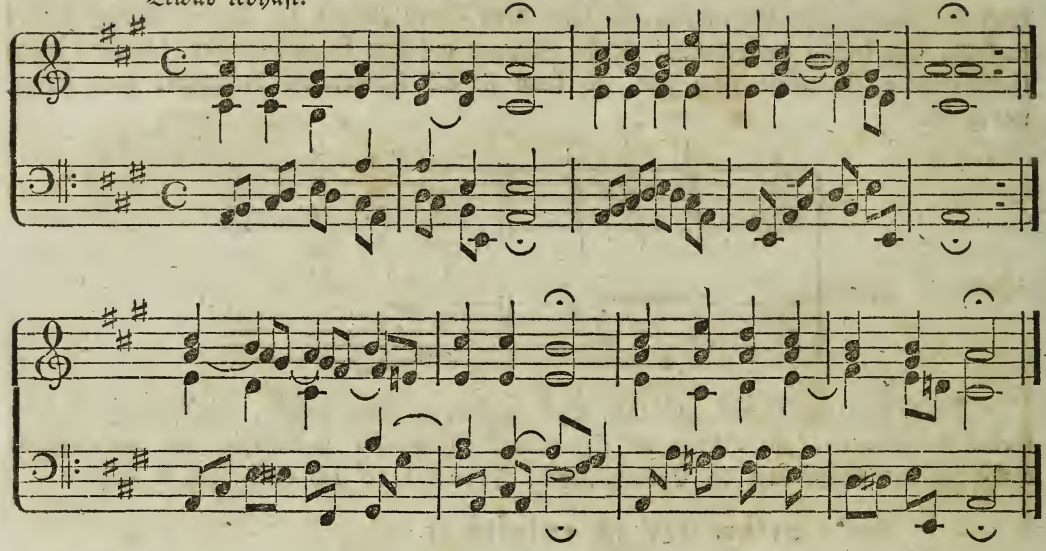


Da es ganz gleich gilt, ob man Choralmelodien, oder andere, die in gleichen Zeittheilen fortschreiten, zur Uebung der figurirten Bässe wählt, so lasse ich hier als Beispiele einige figurirte Bässe über die Choralmelodie: Jesum lieb' ich ewiglich ꝛc. folgen:

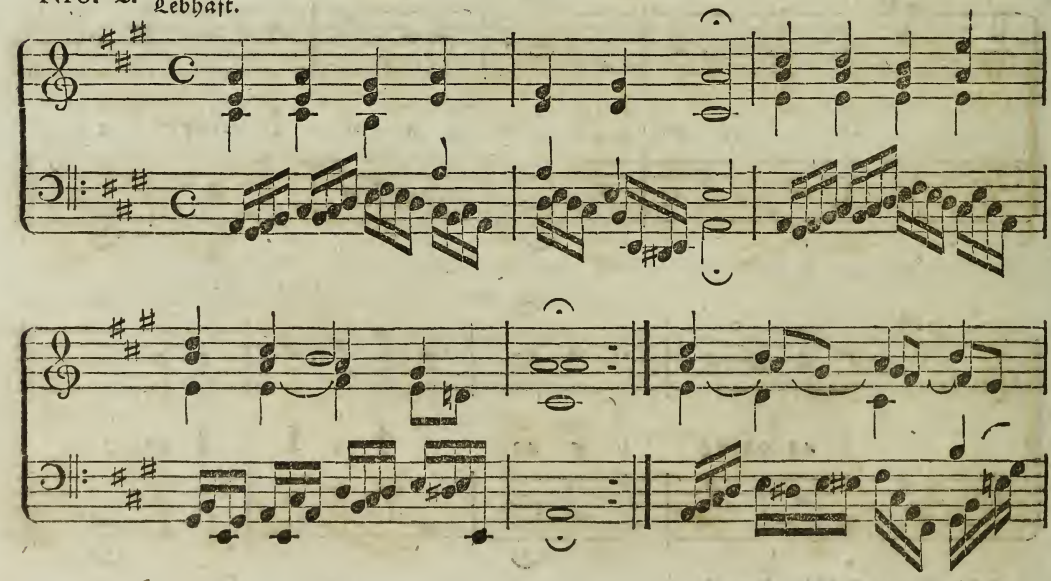
Mel. Jesum lieb' ich ewiglich ꝛc.

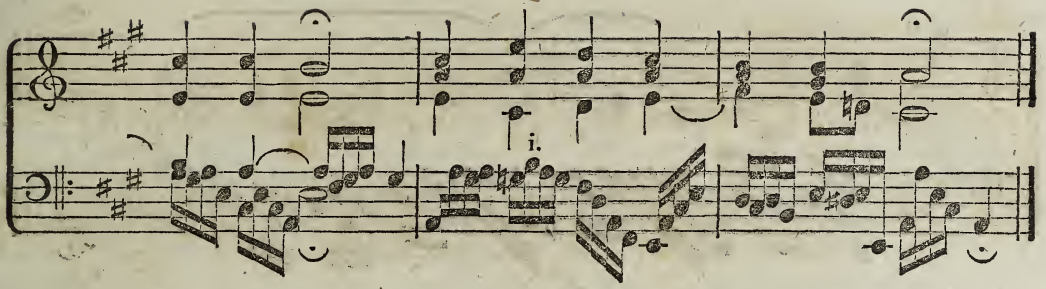


Nro. 1. Etwas lebhaft.

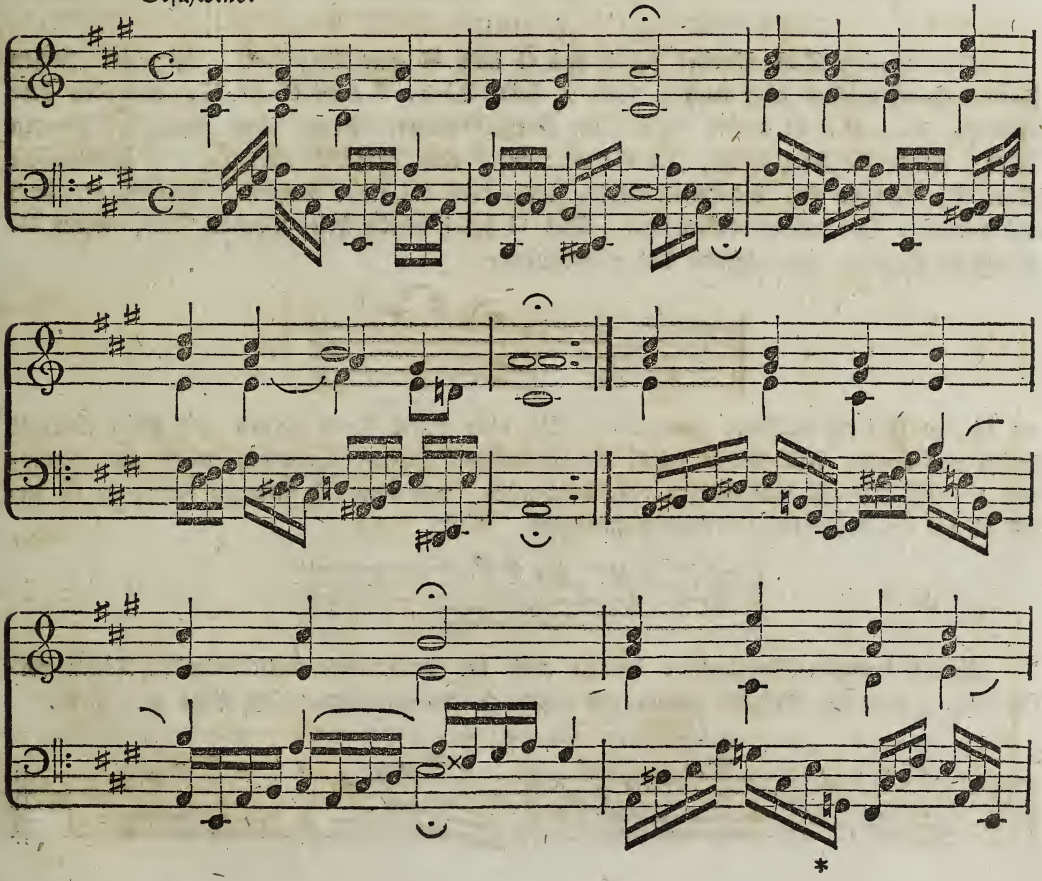


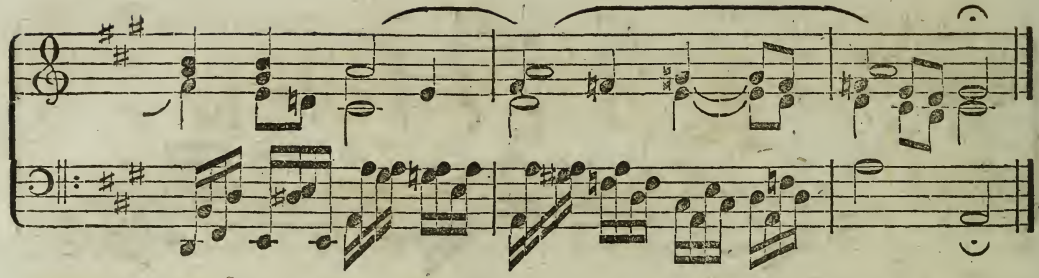
Nro. 2. Lebhaft.





Nro. 3. Geschwind.

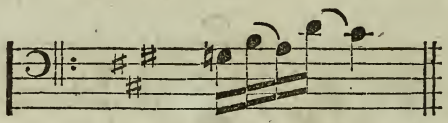




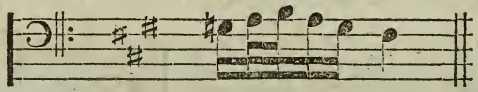
Bemerkungen über den doppelten Durchgang.

§. 101.

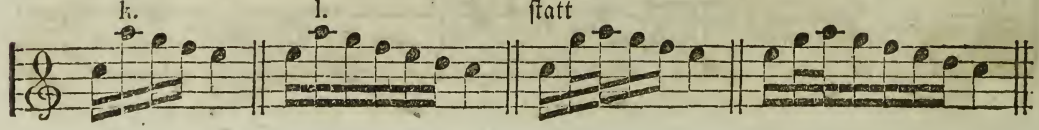
Der figurirte Baß schreitet bei i von G nach H eine Terz fort. Bei einer solchen Fortschreitung müßten aber nach §. 189. ꝛc. beide Töne, sowohl G als H, entweder harmonische seyn, oder H müßte einen freien Vorhalt bilden. Folgt jedoch nach der zweiten Note, welche die Terz bildet, die Sekunde auf- oder abwärts, die zugleich harmonische Note ist, so kann sie, die zweite Note, nicht blos als freier Vorhalt, sondern oft auch als doppelter Durchgang vorkommen. Das H bei i würde freier Vorhalt seyn, wenn die figurirten Baßtöne auf folgende Art fortschritten:

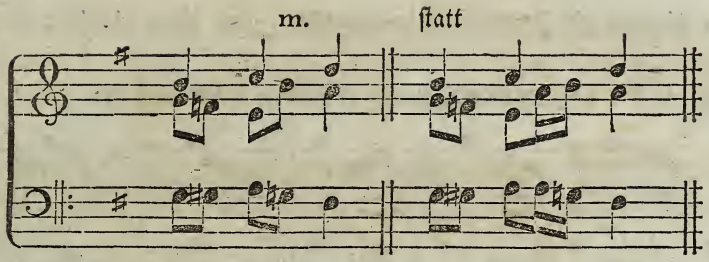


wo H und D freie Vorhalte wären. — Da aber unter jenen Tönen kein freier Vorhalt weiter vorkommt, und von G zu H die darzwischen liegende Sekunde, welche der Grundton A selbst ist, erst nachschlagen oder durchgehen, und dann H eintreten kann, so ist dieses H als ein doppelter Durchgang anzusehen. Z. B.



Solche doppelte Durchgänge können auch bei sprungweise fortschreitenden Tönen vorkommen, sobald die Sekunde davon, in welche sie treten, harmonische Note ist. Z. B.





Bei k und l ist der Ton A, und bei m der Ton H im Alte doppelter Durchgang. Die harmonische Note, welche vorher erst anschlagen könnte oder sollte, und durch deren Weglassung ein solcher doppelter Durchgang entsteht, ist also blos Ellipse.

Anmerk. 1. Schreiten zwei Töne terzen- oder sprungweise fort, so muß also wenigstens der erste davon, von welchem die Stimme anfängt zu springen, harmonischer Ton seyn; folgen hingegen mehrere Töne sprungweise auf einander, so müssen sie alle harmonische seyn, doch kann der letzte auch einen freien Vorhalt, oder doppelten Durchgang bilden.

Anmerk. 2. Es ist sehr nöthig, daß man sich von sämmtlichen durchgehenden Noten, Wechselnoten, freien Vorhalten ꝛc., die in obigen und andern Beispielen vorkommen, erst eine hinlängliche Kenntniß erwirbt, bevor man figurirte Bässe selbst verfertigt.

Drittes Kapitel.

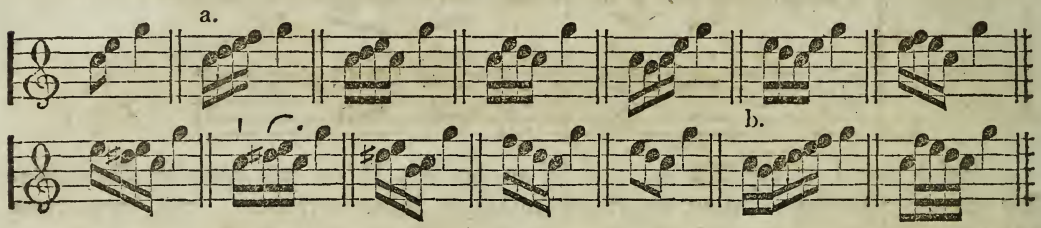
Anleitung zu einer in ungleichen Zeittheilen fortschreitenden Melodie in gleichen Zeittheilen fortschreitende Bässe zu verfertigen, oder Anleitung zu einer figurirten Melodie Bässe zu verfertigen.

§. 192.

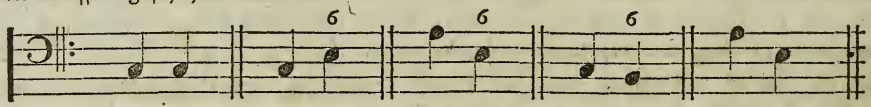
Weiß man die durchgehenden Noten und Wechselnoten von den harmonischen, so wie die harmonischen Nebennoten von den harmonischen Hauptnoten richtig zu unterscheiden, versteht man die Behandlung der freien Vorhalte, hat man sich von der Anticipation und Retardation (B. I. §. 131 — 132.) eine gehörige Kenntniß erworben, kann man eine in gleichen Zeittheilen fortschreitende Melodie richtig beharmoniren; so wird man auch von den

verschiedenartigen Figuren die Hauptnoten heraussuchen, und einen richtigen Baß darzu verfertigen können.

Wollte man z. B. nachstehende figurirte Melodien beharmoniren:

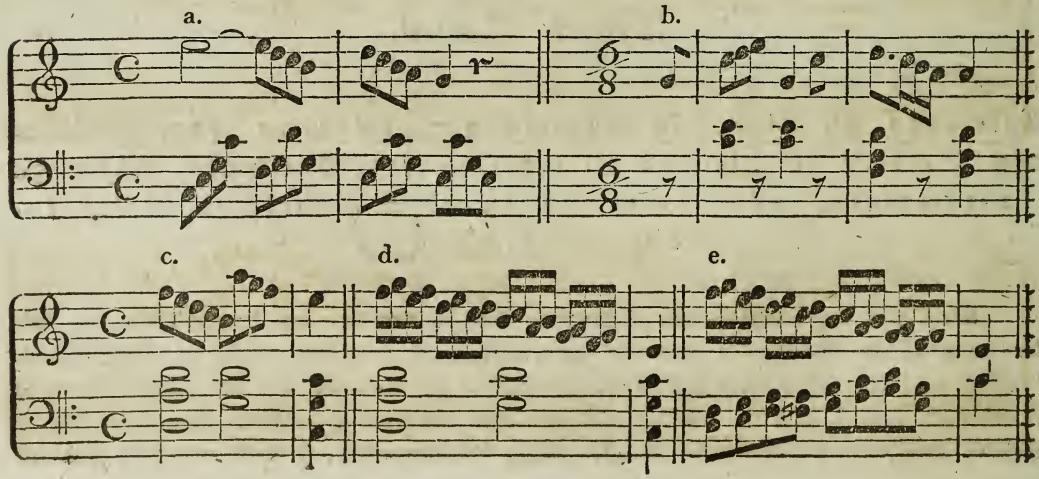


so würde es, da im ersten Viertel in der figurirten Stimme C Hauptnote ist, welches die durchgehenden und harmonischen nachschlagenden Töne anzeigen, nur auf diese Weise mit folgenden Bässen geschehen können:



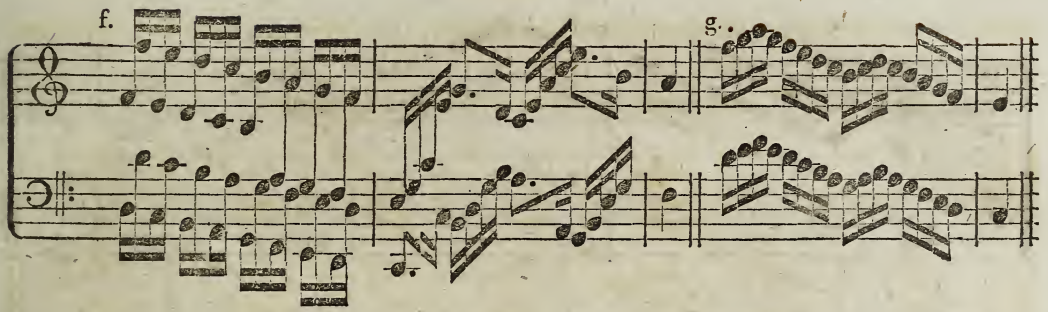
Den einfachen melodischen Hauptnoten C und G könnten zwar auch die Harmonien F und C zur Begleitung dienen; da aber in den meisten Beispielen die nachschlagenden harmonischen Nebennoten des ersten Viertels die C Harmonie bezeigen, so kann hier nur bei a und b die F Harmonie angewendet werden.

In nachstehenden figurirten Melodien, zu welchen gleich die Begleitung gesetzt ist:

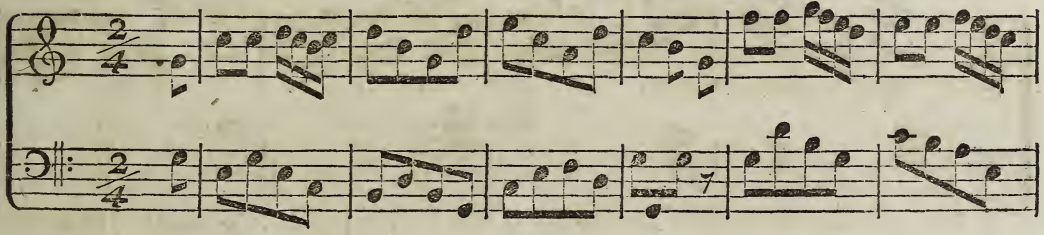


f.

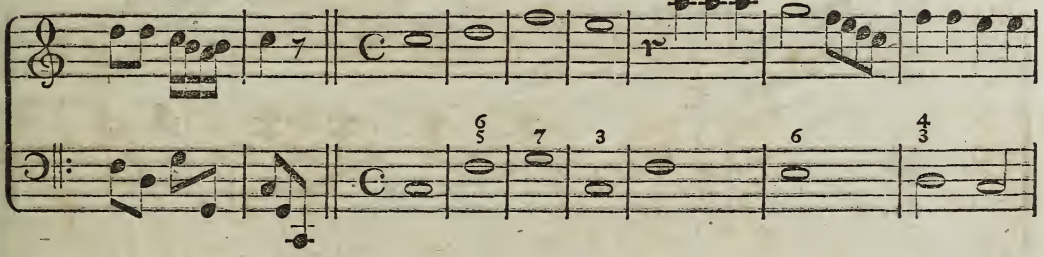
g.



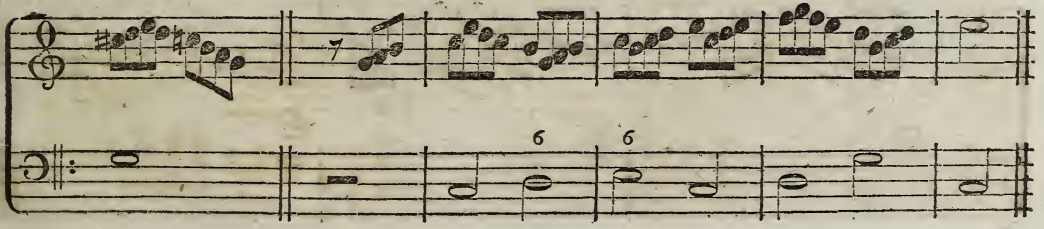
h.



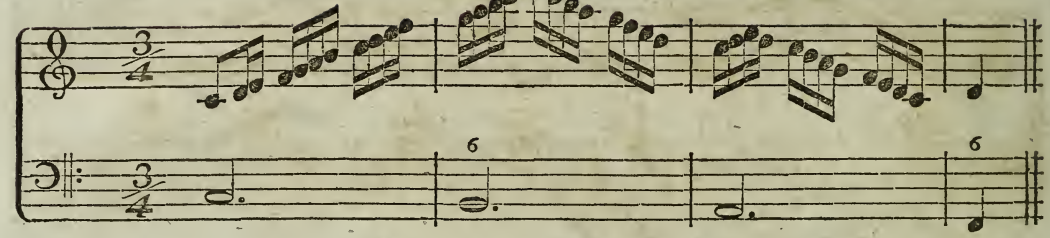
i.



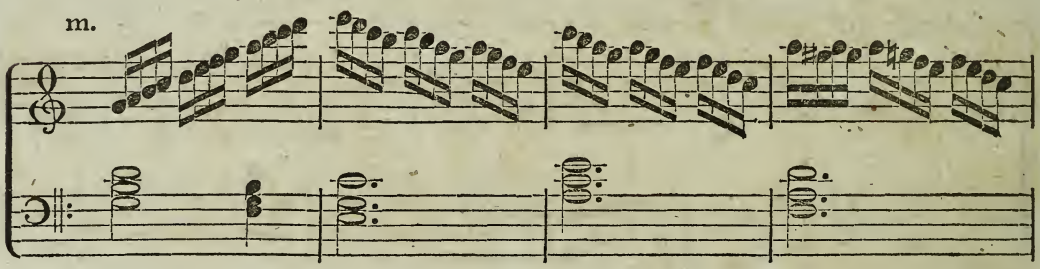
k.



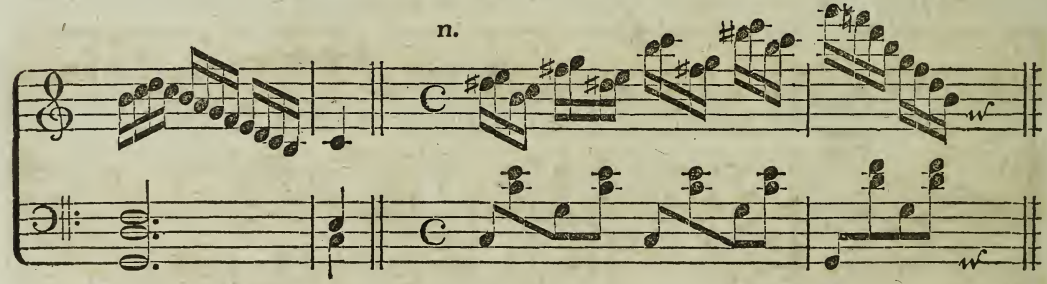
l.



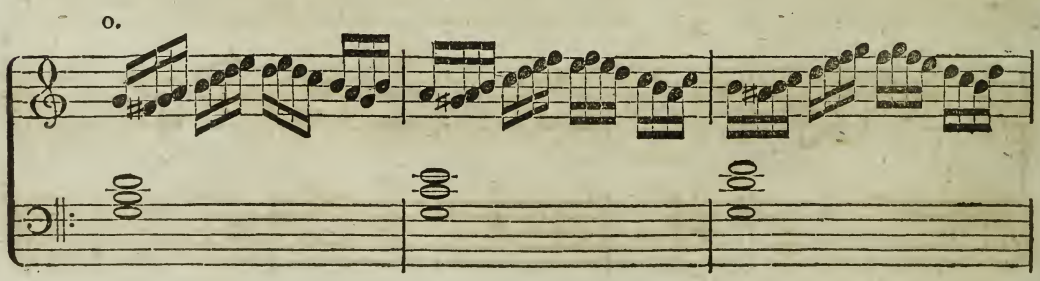
m.

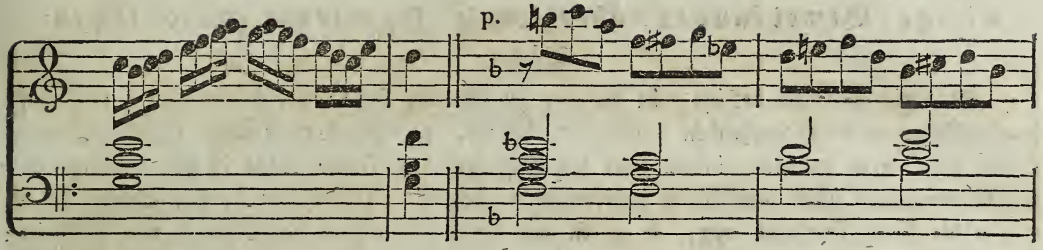


n.

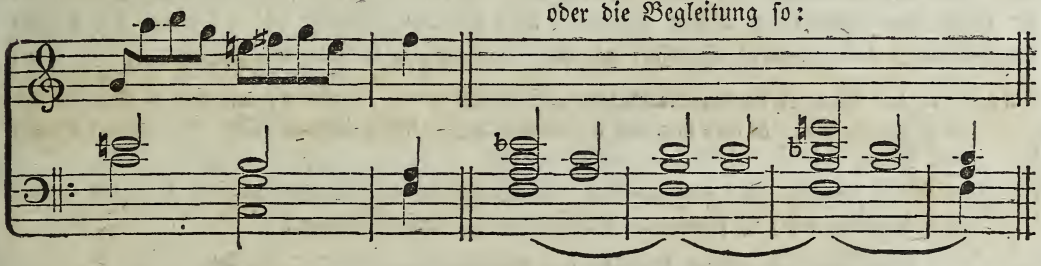


o.

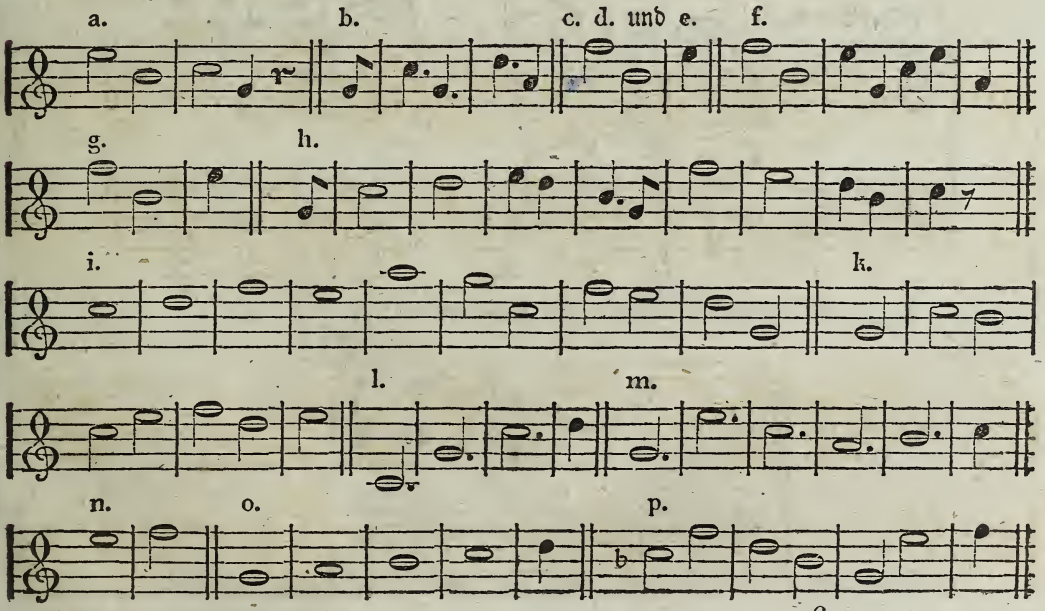




oder die Begleitung so:



würden die Hauptnoten seyn: Bei



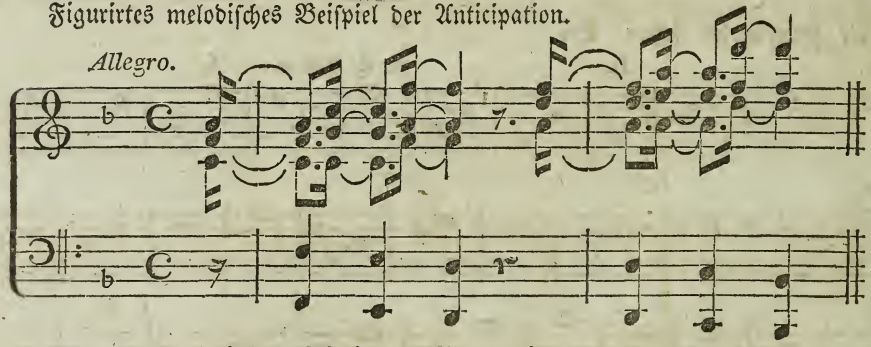
Einige Bemerkungen über diese figurirten melodischen Sätze.

Was die Beispiele betrifft, in welchen die Melodie stufenweise fortschreitet, und aus harmonischen und durchgehenden Noten ꝛc. besteht, darüber braucht wohl keine Erklärung weiter gegeben zu werden, indem über die Fortschreitung solcher Töne in den vorhergehenden Paragraphen schon ausführlich gesprochen worden ist. Lassen wir in den Sätzen bei n und p die freien Vorhalte weg, so zeigen uns die harmonischen Hauptnoten und harmonischen Nebennoten, welche blos aus gebrochenen Akkorden bestehen, die Harmonien selbst an, die ihnen zur Begleitung dienen können. Die figurirte Melodie bei o ist aus der dritten Verwechselung der ruhenden Septime gebildet. (S. B. I. §. 103. Beispiel f).

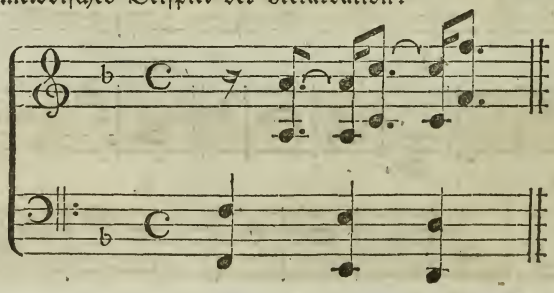
Anmerk. 1. Schreitet die figurirte Melodie abwechselnd bald in langsamen, und bald in schnellen Notengattungen fort, so muß man den melodischen langsamfortschreitenden Noten eine figurirte Begleitung geben.

Anmerk. 2. Obgleich von der Anticipation und Retardation mehrere Beispiele (B. I. §. 131 — 132) schon angeführt sind, so folgen hier doch noch zwei in andern Figuren:

Figurirtes melodisches Beispiel der Anticipation.



Figurirtes melodisches Beispiel der Retardation:



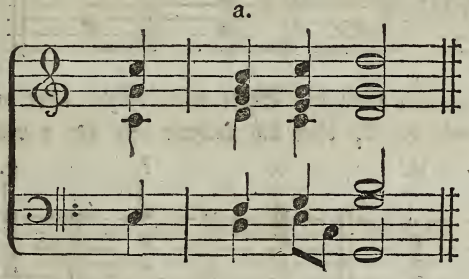
Viertes Kapitel.

Vom fünf- und sechsstimmigen reinen Satze [117]).

§. 193.

Je mehrstimmiger ein Satz ist, desto weniger kann das Gehör den Gang einer jeden einzelnen Stimme fassen; es dürfen, ja es müssen daher in den vielstimmigen Musikstücken [118]) Verdoppelungen statt finden, die man in dem drei- oder vierstimmigen Satze zu vermeiden sucht. Es soll aber keineswegs hiermit gesagt seyn, daß die B. I. §. 56—124 gegebenen, die Fortschreitung der Stimmen betreffenden Hauptregeln nun nicht mehr beobachtet zu werden brauchten; nein, jene Regeln bleiben feststehend, und gegen sie kann auch selbst im sechs-, ja nicht einmal im achtstimmigen Satze gefehlt werden. Die Rede ist hier nur von solchen Verdoppelungen, welche im vierstimmigen Satze zu hart hervortreten, im mehr als vierstimmigen aber durch die Verdoppelungen des Grundtones ꝛc. so gedeckt werden, daß man jene Härte nicht mehr empfindet. Was aber die Verdoppelungen des Leittons und der Dissonanzen betrifft, so müssen diese hier eben so gut vermieden werden wie im vierstimmigen Satze (s. B. I. §. 62. und 120.); doch kann die Dissonanz der dritten Verwechselung des Haupt-Septimen-Akkords, welche überhaupt nicht sehr dissonirt, verdoppelt werden, wie z. B.

a.



117) Da nicht alle Bässe fünf-, sechs- oder noch mehrstimmig sich aussetzen lassen, ja oft sogar der Grundbaß selbst abgeändert werden muß, wenn man mehr als drei Stimmen dazu setzen will, so konnte hier erst über den mehr als vierstimmigen Satz Anleitung gegeben werden, damit man im Stande sey, einen Baß, der sich nicht fünf- oder sechsstimmig behandeln ließ, selbst abändern zu können.

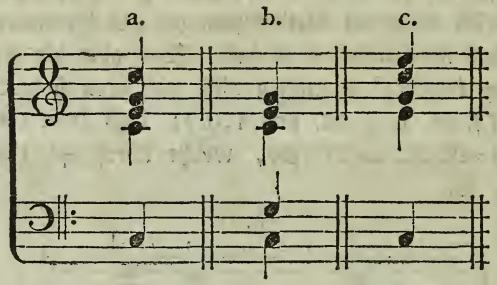
118) Unter vielstimmigen Musikstücken versteht man solche, welche mehr als vierstimmig sind.

*

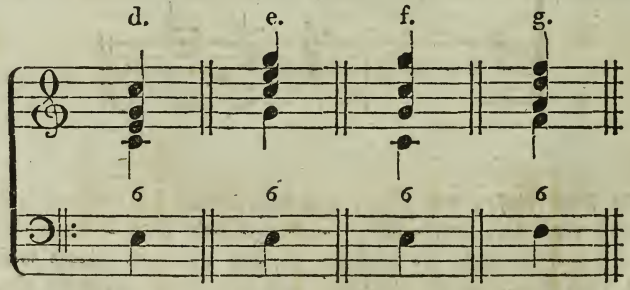
wo alsdann die Dissonanz, welche vom Grundtone am entferntesten ist, eine Stufe aufwärts schreitet. Kann jedoch der Baß die Auflösung übernehmen wie bei a, so ist dieses noch vorzuziehen. Auch können Quintenfortschreitungen, die keine falschen Harmonienfolgen bilden, so wie auch verdeckte Quinten, welche nicht wie Grundquinten klingen (B. I. §. 166.) ohne Bedenken gesetzt werden, sobald sie nicht zu vermeiden sind.

Im vielstimmigen Satze wendet man dieselben Akkorde an, deren man sich im vierstimmigen bedienen würde, nur mit dem Unterschiede, daß man ein oder mehrere Intervalle in denselben, jedoch ohne Weglassung anderer, verdoppelt, um die Anzahl der Stimmen zu bekommen.

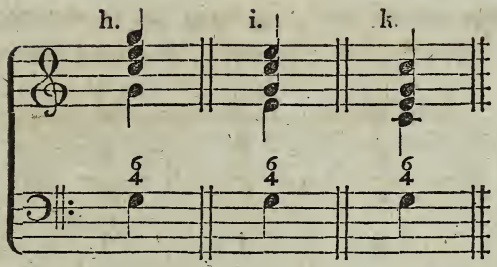
Wendet man im fünfstimmigen Satze den Dreiklang an, so verdoppelt man zur fünften Stimme am liebsten die Octave wie bei a; entständen aber hierdurch fehlerhafte Fortschreitungen, so würde die Quinte verdoppelt werden müssen wie bei b; und könnte dieses auch nicht geschehen, so müßte die Verdoppelung der Terz angewendet werden wie bei c. Z. B.



Im Sexten-Akkorde kann man die Sexte wie bei d, oder die Terz wie bei e, oder die Sexte und die Terz wie bei f, oder die Octave wie bei g verdoppeln. Z. B.

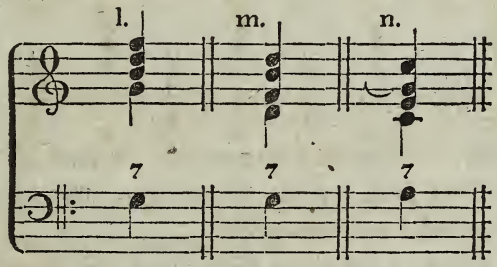


Im wesentlichen Quart-Sexten-Akkorde kann die Octave wie bei h, oder die Sexte wie bei i, oder die Quarte wie bei k, verdoppelt werden. Z. B.

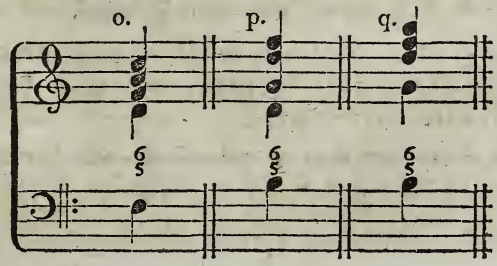


Es kann also in den konsonirenden Akkorden ein jedes Intervall verdoppelt werden; im Dominanten-Akkorde darf man jedoch die Terz des Grundtons nicht verdoppeln, weil sie Leitton ist, ihre bestimmte Fortschreitung hat, und durch die regelgerechte Behandlung fehlerhafte Octavenfortschreitungen entstehen würden.

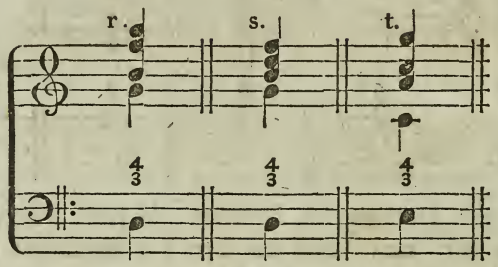
Da der vollstimmige Septimen-Akkord schon an sich selbst vierstimmig ist, so hat man, wenn die Octave des Grundtons mit beibehalten wird, wie bei l, keine Verdoppelung nöthig. Läßt man aber die Octave weg, so kann man die Quinte wie bei m, oder die Terz wie bei n verdoppeln. Z. B.



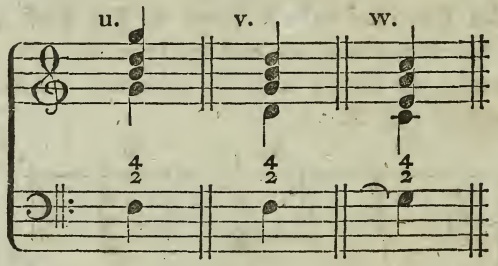
Zum fünfstimmigen Quint-Sexten-Akkorde können zur fünften Stimme genommen werden: entweder die Octave wie bei o, oder die doppelte Terz wie bei p, oder die doppelte Sexte wie bei q. Z. B.



Im Terz=Quart=Sexten=Akkorde nimmt man zur fünften Stimme entweder die doppelte Quarte wie bei r, oder die Octave wie bei s, oder auch die doppelte Sexte wie bei t. Z. B.



Im fünfstimmigen Quart=Sekunden=Akkorde wird entweder die Sekunde wie bei u, oder die Sexte wie bei v, oder die Quarte wie bei w verdoppelt. Z. B.



Da in diesem Akkorde der Baßton Dissonanz ist, so kann die Octave nicht mit darzu genommen werden, weil man sonst doppelte Dissonanzen, und durch deren Auflösung eine fehlerhafte Octavenfortschreitung bekommen würde.

Kommen in einem Akkorde zufällige Dissonanzen mit vor, so verdoppelt man am liebsten diejenigen Intervalle, vor welchen keine solche Dissonanzen stehen.

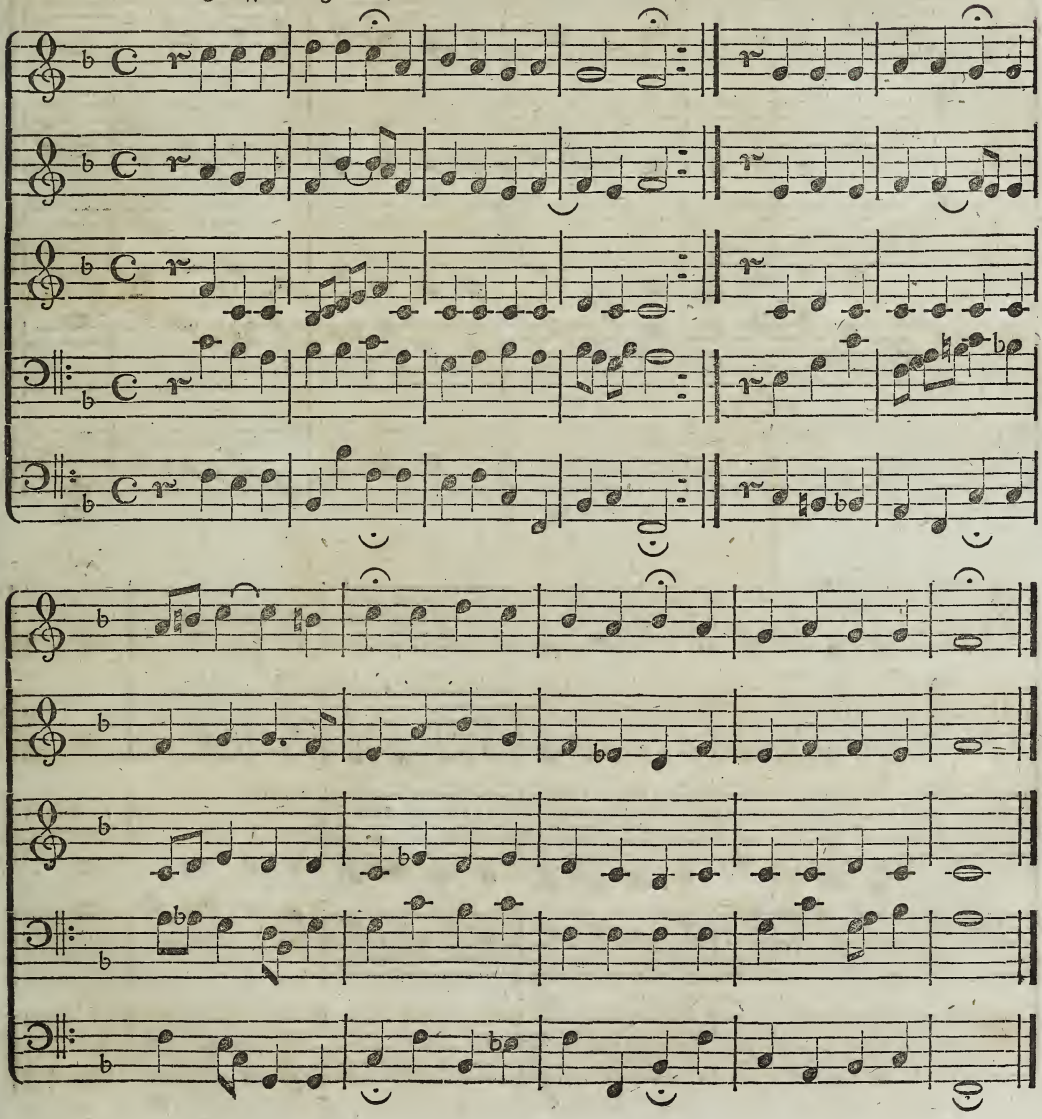
Bei dem Orgelpunkte verdoppelt man die konsonirenden Intervalle des Grundtons eines jeden über dem aushaltenden Baßtone vorkommenden Akkordes.

Die hier aufgestellten Regeln müssen auch beim sechs= und noch mehrstimmigen Satze beobachtet werden, wo man dann zwei oder drei konsonirende Intervalle verdoppelt.

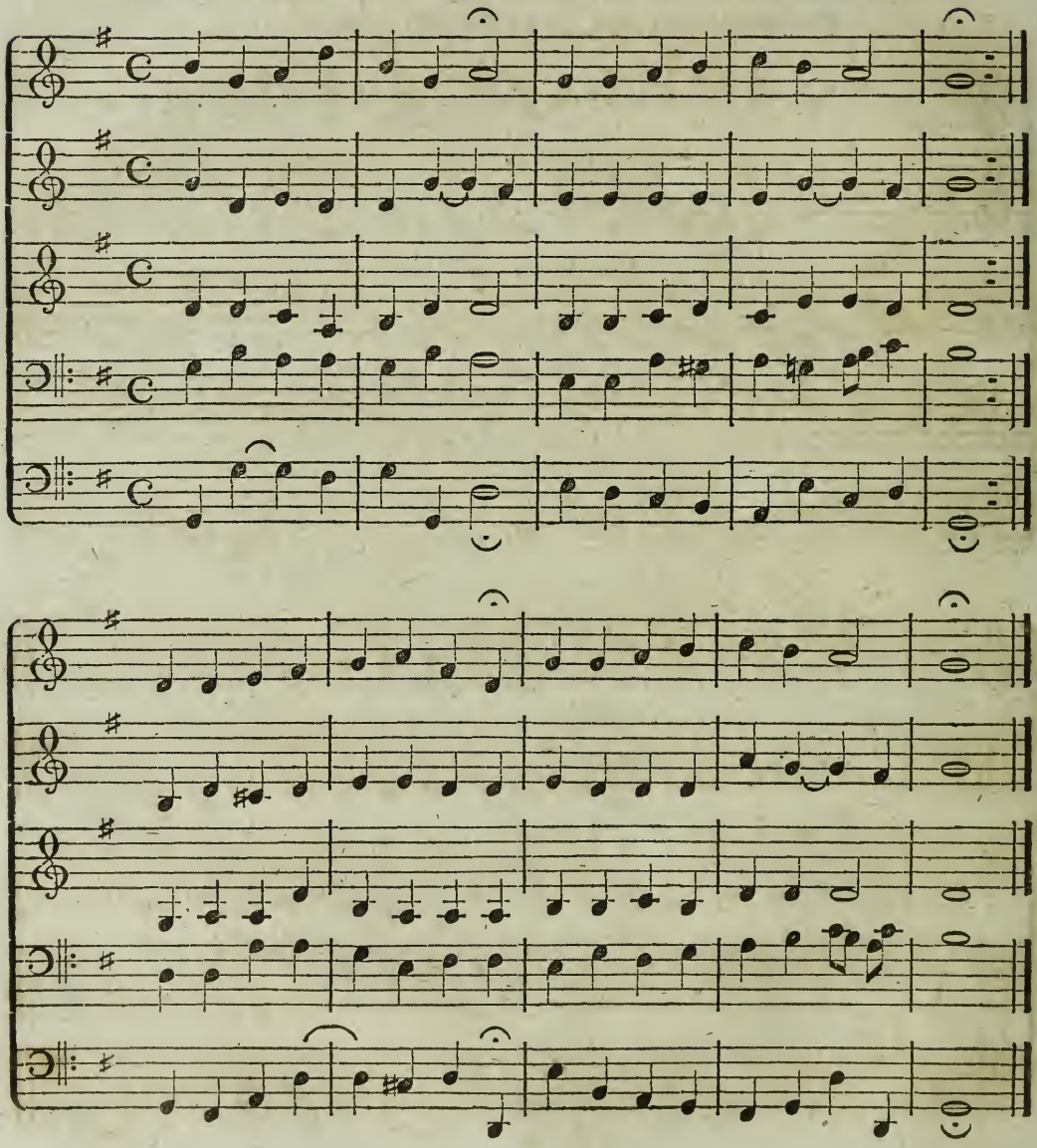
Anmerk. Wenn auch im vielstimmigen Satze die Mittelstimmen nicht so melodisch gesetzt werden können, wie im vierstimmigen, so müssen doch so viel als möglich die Verdoppelungen eines und desselben mehrere Akkorde hindurch liegenbleibenden Tones zu vermeiden gesucht werden, weil ein solcher Satz, in welchem dieses geschieht, nicht viel anders als ein vierstimmiger klingt.

Beispiele vom fünf- und sechsstimmigen Satze.

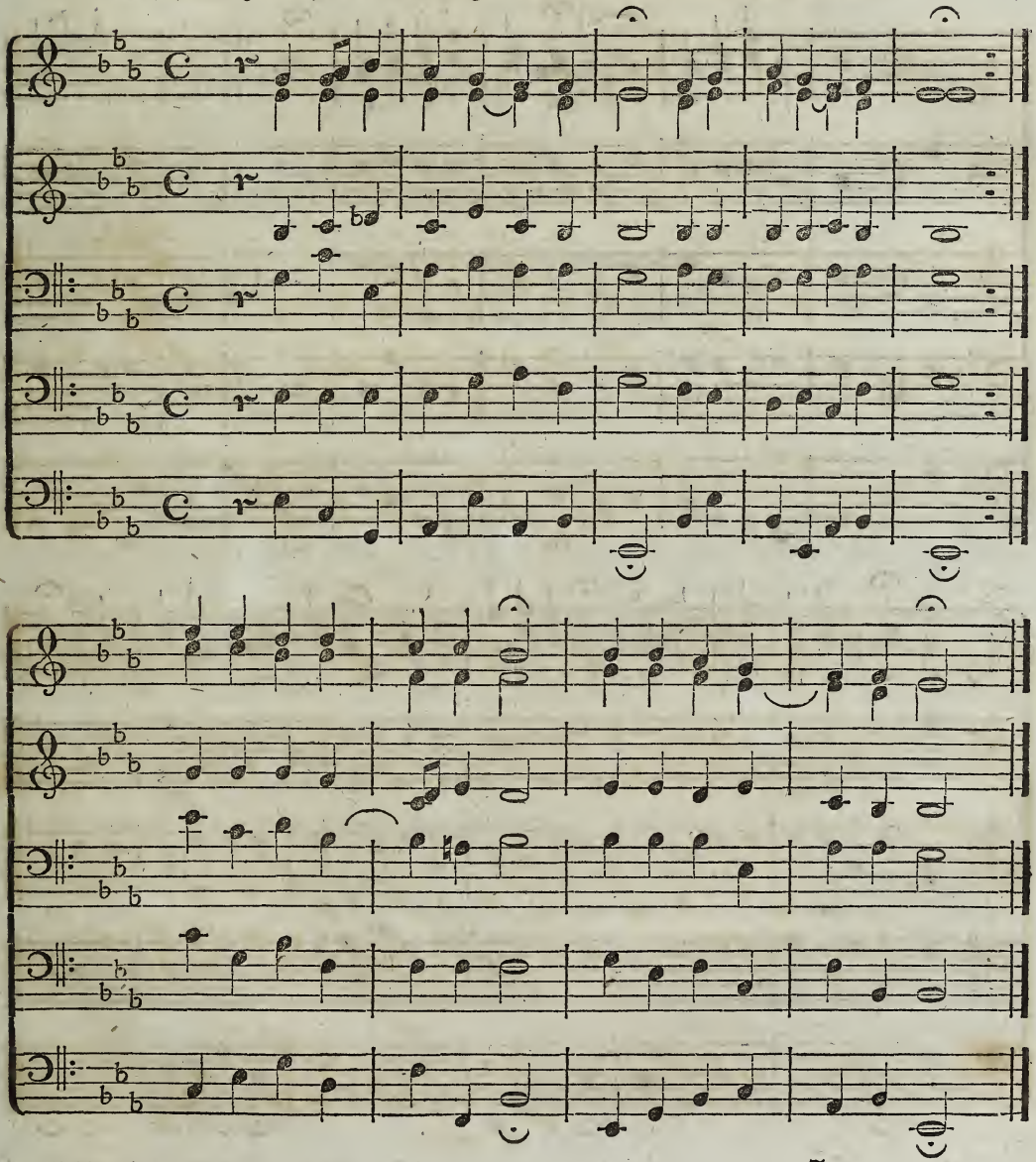
Fünfstimmiger Choral: Nun danket alle Gott ꝛc.



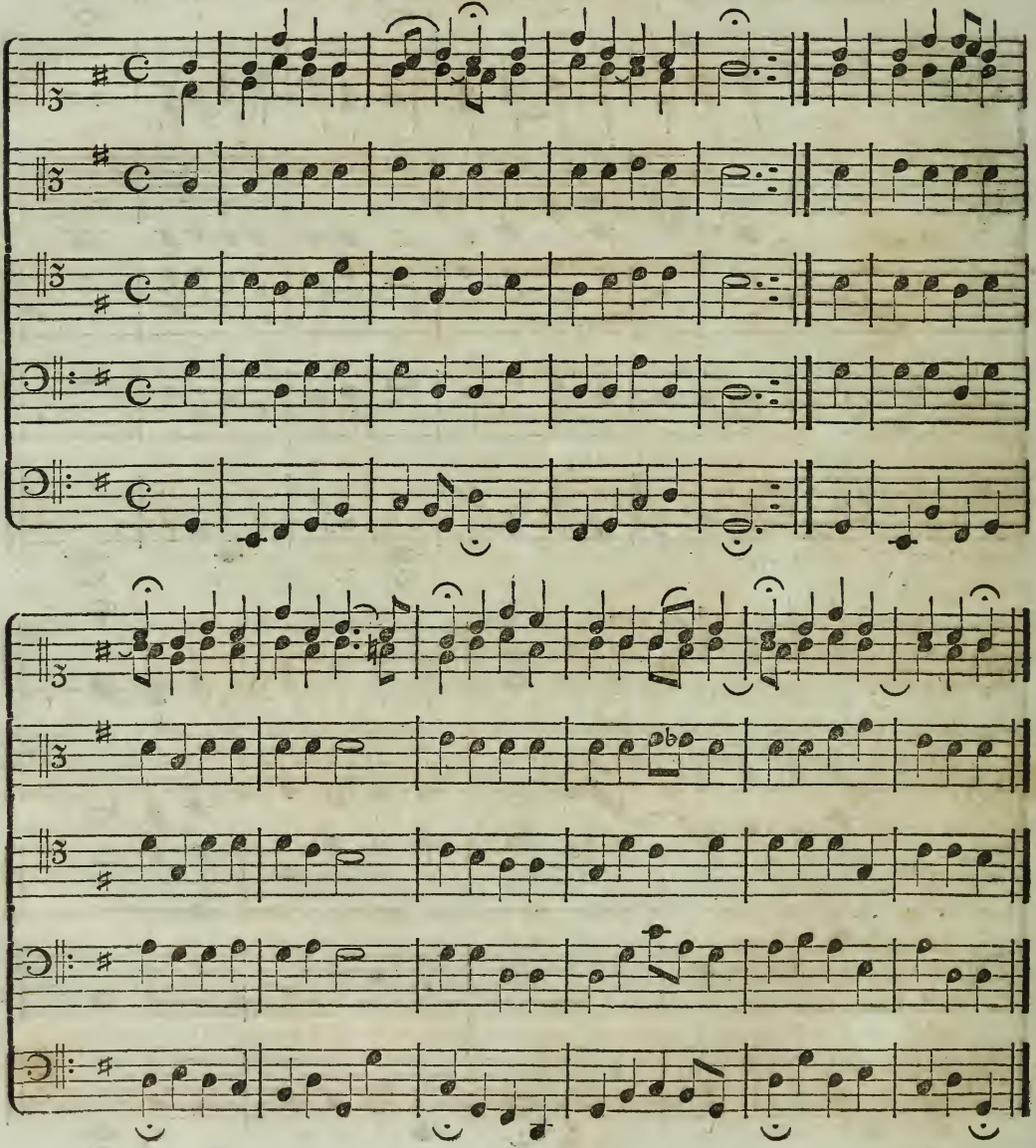
Fünfstimmiger Choral: Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.



Sechsstimmiger Choral: Wir glauben all' an einen Gott ꝛc.



Sechsstimmiger Choral: Aus meines Herzens Grunde ꝛc.



Fünfter Theil.

Von dem zwei-, drei- und vierstimmigen einfachen Kontrapunkt.

Einleitung.

§. 194.

Kontrapunkt (kontrapunktiren) bedeutet nach seinem Ursprunge die Kunst, zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesange noch eine oder mehrere Stimmen hinzu zu setzen. Die ältern Tonsetzer bedienten sich nämlich statt der jetzt gebräuchlichen Noten, bloßer Punkte zur Bezeichnung der Töne, und ein einstimmiger Gesang wurde durch eine Reihe Punkte, die man auf verschiedene Linien setzte, bezeichnet. Wollte man nun noch eine oder mehrere Stimmen dazu setzen, so mußten die Punkte, welche die Töne einer andern Stimme bezeichneten, gegen die Punkte der schon vorhandenen Reihe gesetzt werden [119]).

Daher ist es gekommen, daß man im Allgemeinen durch das Wort Kontrapunkt auch das Setzen selbst, oder die Kunst des Satzes verstanden hat, insofern er blos die reine Harmonie betrifft; insbesondere aber bezeichnet das Wort Kontrapunkt nur eine, gegen einen gewissen Satz [120]) verfertigte Melodie [121]). Wird nur eine einzige Melodie zu diesem Satze verfertigt, so heißt er ein zweistimmiger Kontra-

---

119) Oder mit andern Worten: Es wurde gegen den schon vorhandenen Punkt noch ein Punkt gesetzt, lateinisch: punctum contra punctum, woraus durch die Zusammenziehung und Abkürzung das Wort contrapunct entstand.

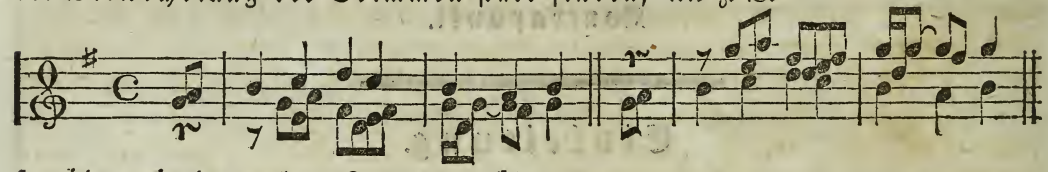
120) Ueberhaupt nennt man die gegebene Melodie, zu welcher ein Kontrapunkt verfertigt wird, den Satz, oder Hauptsatz, (subjectum), und den Kontrapunkt selbst den Wider-, oder Gegensatz, (contrasubjectum).

121) Der Kontrapunkt darf also nicht blos eine begleitende, sondern er muß zugleich für sich auch eine melodische Stimme bilden.

*

punkt; werden hingegen zwei, drei, vier und mehrere Melodien dazu gesetzt, so nennt man ihn einen drei=, vier=, fünf= und mehrstimmigen Kontrapunkt.

Ist im zweistimmigen Satze der Kontrapunkt so eingerichtet, daß die Stimmen nicht mit einander verwechselt werden können, d. h. kann die oberste Stimme nicht zur untersten, und diese zur obersten gemacht werden, ohne dadurch gegen die harmonischen Regeln zu fehlen, so heißt er ein einfacher Kontrapunkt; kann hingegen die Verwechslung der Stimmen statt finden, wie z. B.



so wird er ein doppelter Kontrapunkt genannt.

In einem mehr als zweistimmigen Satze, wo alle Stimmen unter einander verwechselt werden können, wird er ein doppelter, oder nach der Anzahl der Stimmen ein drei= oder vierdoppelter Kontrapunkt genannt. Von diesen verschiedenen Kontrapunkten wird im dritten Bande ausführlich gesprochen werden; hier ist nur die Rede von dem einfachen Kontrapunkte.

Ein jeder Kontrapunkt schreitet aber mit der gegebenen Melodie entweder in gleichen, oder in ungleichen Zeiten oder Zeittheilen fort. Schreitet er mit der gegebenen Melodie in gleichen Zeiten fort, so heißt er der gleiche (gemeine) Kontrapunkt; schreitet er aber mit der gegebenen Melodie in ungleichen Zeiten oder Zeittheilen fort, so heißt er der figurirte (bunte, verzierte ꝛc.) Kontrapunkt.

Auch der einfache Kontrapunkt ist zwei=, drei=, vier= oder mehrstimmig, und es ist einem jeden, der den doppelten Kontrapunkt gut erlernen will, sehr anzurathen, daß er mit großem Ernst den einfachen Kontrapunkt jeder Art recht übe, damit er sich darin eine gehörige Fertigkeit erwerbe und dadurch in den Stand gesetzt werde, den doppelten desto leichter verfertigen zu können [122]).

---

122) Viele sind der irrigen Meinung, daß man auf den zweistimmigen Kontrapunkt keinen Fleiß zu verwenden brauche, weil er nicht sehr nothwendig sey. Es ist aber einem jeden, der künftig im Orgelspiel, oder in der Komposition etwas Tüchtiges leisten will, sehr anzurathen, daß er den zweistimmigen figurirten Kontrapunkt, sowohl den einfachen, als auch den doppelten mit allem Fleiße treibe, denn er ist sehr nöthig zu den Zwischenspielen, Sonaten, Duetten, Doppelkonzerten ꝛc.

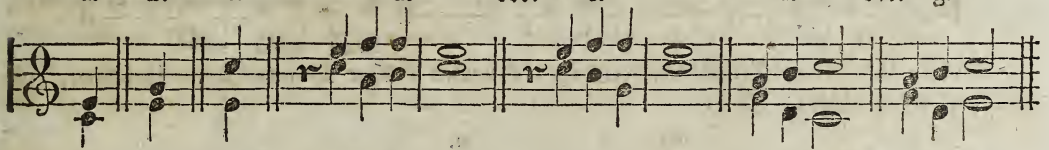
Erstes Kapitel.

Vom zweistimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.

§. 195.

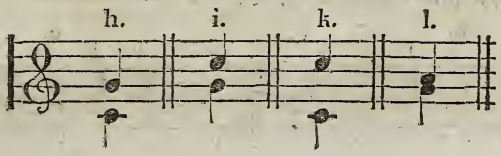
Die früher aufgestellten, die Akkorde betreffenden Regeln, müssen auch im zweistimmigen Satze wohl beachtet werden. Dieser Satz muß nicht nur harmonisch richtig, sondern auch so viel als möglich vollstimmig seyn. Vollstimmig ist er aber, wenn in der Mitte einer jeden Periode in keinem Akkorde die Terz des Grundtons fehlt; im ersten und letzten Akkorde kann und muß sie jedoch des guten Gesanges und des Leittons wegen oft weggelassen werden.

Die Terz des Grundtons würde also im zweistimmigen Satze einen Ton der beiden, entweder der obern, oder der untern Stimme bilden müssen. Wenn sie daher nicht in der Oberstimme liegt, so muß sie der Unterstimme gegeben werden; bildet sie aber die Oberstimme, so giebt man der Unterstimme am liebsten den Grundton, weil so der Akkord am kräftigsten klingt. Sollten jedoch auf diese Art fehlerhafte Fortschreitungen entstehen, oder liegt der Leitton in der Oberstimme, so muß man der Unterstimme die Quinte des Grundtons geben. Soll daher der zweistimmige Satz kräftig und vollstimmig klingen, so würden die Intervalle der Oberstimme auf folgende Weise kontrapunktirt werden müssen:



Bei a ist die Terz mit der Prime, bei b die Quinte mit der Terz, bei c die Octave mit der Terz, bei d und e die Septime mit der Terz und bei f und g die Terz mit der Quinte des Grundtons kontrapunktirt. — Dieselbe Behandlung erfordern auch obige Intervalle, wenn Vorhalte vor ihnen stehen.

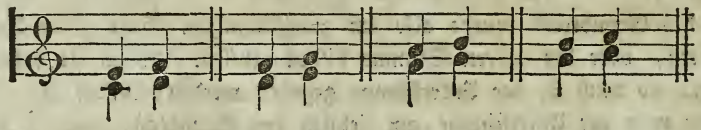
Sehr leer und schlecht würde der zweistimmige Satz klingen, wenn man den Grundton und die Quinte wie bei h, oder die Quinte und Octave wie bei i, oder in der Mitte des Satzes den Grundton und die Octave wie bei k, oder die Septime und Octave, die Sekunden wie bei l frei eintreten lassen wollte. Z. B.



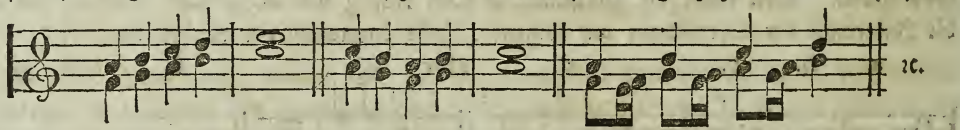
Besondere Regeln, die Fortschreitung der Akkorde des zweistimmigen Satzes betreffend.

§. 196.

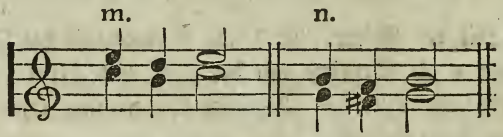
Sollen die Akkorde im zweistimmigen Satze kräftig hervortreten, so suche man so viel als möglich immer Quarten- und Quintenfolgen in den Harmonienfortschreitungen anzuwenden; Harmonienfortschreitungen aber, die Sekunden bilden, und in welchen zugleich die Unterstimme den Grundton selbst hat, müssen ganz vermieden werden, weil sie im zweistimmigen Satze weder unter sich selbst, noch durch Ellipse mit einander verwandt sind, indem in den zweistimmigen Akkorden kein verwandter Ton hörbar wird. Z. B.



Aus demselben Grunde muß man auch mehrere auf einander folgende Terzenfortschreitungen beider Stimmen, wenn die Unterstimme mehrmal in der Stufenfolge den Grundton bildet, sowohl in gleichen, als auch im figurirten Kontrapunkte ganz zu vermeiden suchen. Z. B.

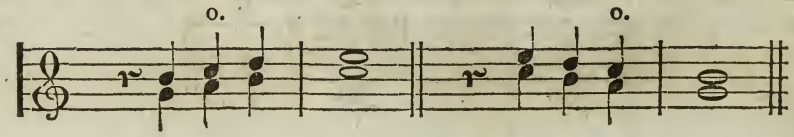


Bilden aber solche Terzenfortschreitungen Quarten- oder Quintenharmonienfolgen, so sind sie jederzeit richtig. Z. B.

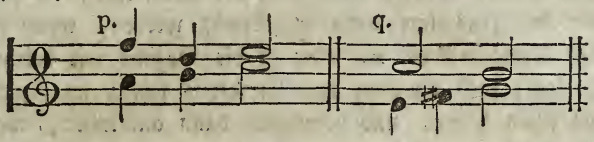


Bei m ist vom ersten und dritten Akkorde C, und vom zweiten G, und bei n vom ersten und dritten G, und vom zweiten D Grundton. Diese Terzenfortschreitungen bilden also richtige Harmonienfolgen, und deshalb können sie auch gesetzt werden.

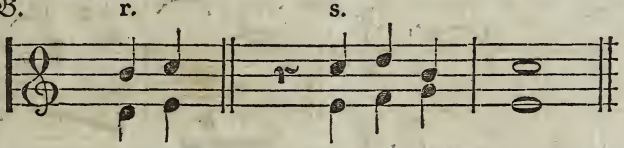
Auch die Terzenfortschreitungen, in welchen die Verwechselung der ruhenden Septime mit vorkommt, wie bei o, sind erlaubt. Z. B.



Findet in den Sekunden-Harmonienfolgen die Gegen- oder Seitenbewegung statt wie bei p und q, so sind sie auch erlaubt. Z. B.

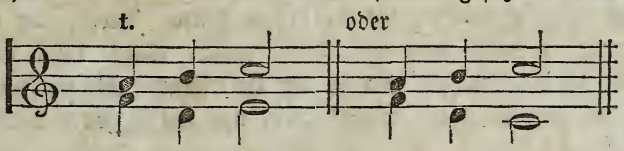


Auf eine große Sexte kann eine kleine, so wie auf eine kleine eine große folgen wie bei r und s. Z. B.

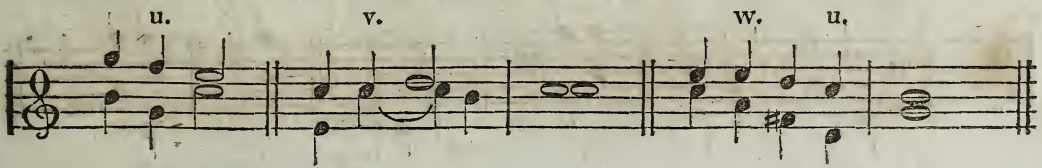


Solche Fortschreitungen sind oft blos scheinbare Sekunden-Harmonienfolgen. So ist z. B. bei r nicht H, sondern G Grundton, weil die Sexte Leitton ist; so auch ist bei s nicht C, sondern A Grundton, denn dieser Sexten-Akkord ist nicht die erste Verwechselung des eigenthümlichen, sondern die des uneigentlichen Akkordes (S. B. I. §. 155. Takt 6.).

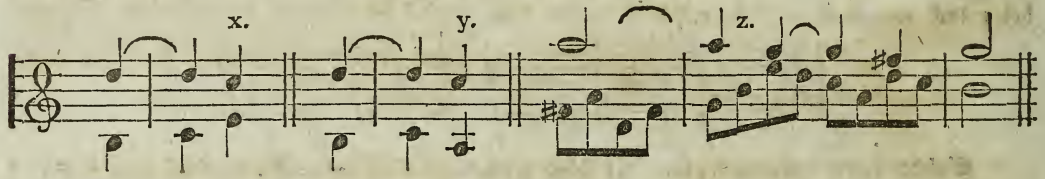
Folgen Unter- und Oberdominante auf einander, wo die Terzen beider Akkorde in der Oberstimme liegen wie bei t, so muß man jene mit dem Grundtone, und diese mit der Quinte des Grundtons kontrapunktiren, damit die zwei großen auf einander folgenden Terzen vermieden, und nicht beide Grundtöne in die Unterstimme gesetzt werden. Z. B.



Kommt auf das schlechte Takttheil dieselbe Harmonie, welche auf dem vorhergehenden guten statt gefunden hatte wie bei u und v, so kann auf dem schlechten die Terz des Grundtons fehlen, weil sie dem Gehöre noch neu ist, und der Akkord nicht leer, ja vielmehr noch vollstimmiger klingt, wenn man, wie bei u, auf die Septime den Grundton nachschlagen, und die Terz als Leitton nicht einen halben Takt liegen läßt. So auch kann auf dem schlechten Takttheile die Terz der Untermediante fehlen wie bei w, wenn auf dem vorhergehenden guten die Unterstimme den Grundton hatte. Z. B.

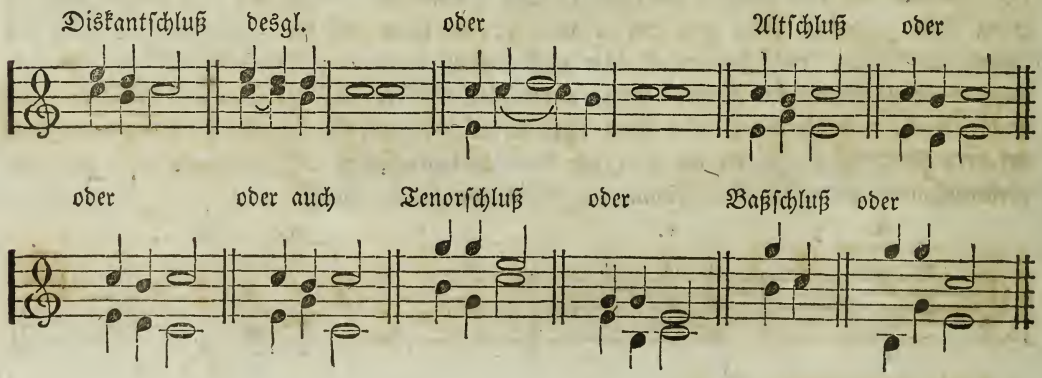


Im zweistimmigen Satze kann man nicht nur konsonirende und dissonirende Akkorde mit einander abwechseln lassen, sondern auch Vorhalte anbringen; die None aber darf entweder gar nicht, oder höchstens nur dann angebracht werden, wenn sie sich nicht in die Octave, sondern in die Sexte wie bei x, oder in die Dezime wie bei y auflöst. Ja auch so klingt sie noch sehr leer, weil die Terz des Grundtons fehlt; im figurirten Kontrapunkte hingegen kann man sie schon besser, und vorzüglich dann anwenden, wenn die Terz gleich nach dem ersten Achtel eintritt wie bei z. B. B.

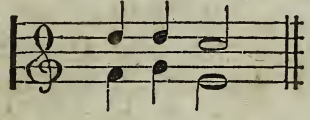


Der Anfang und der Schluß eines jeden Satzes müssen wenigstens Eine vollkommene Konsonanz haben; jedoch aber darf man mit der Quinte, wenn sie in der Oberstimme liegt, nicht schließen, und liegt sie in der Unterstimme, so kann damit weder angefangen noch geschlossen werden, weil sie so den Quart-Sexten-Akkord bildet. (S. B. I. §. 82.)

Wenn aber der Vollstimmigkeit wegen die Terz des Grundtons in der Mitte eines Satzes in keinem Akkorde fehlen kann, und beim Hauptschlusse der vorletzte Akkord jederzeit die Dominante ist, in welcher die Terz den Leitton bildet, der noch weniger weggelassen werden darf; so muß auch im zweistimmigen Satze beim Schlusse nothwendig der Leitton entweder in der Ober-, oder in der Unterstimme mit vorkommen. Es können daher die Schlüsse des zweistimmigen Satzes wohl nur auf folgende Art gut kontrapunktirt werden:



Anmerk. 1. Man findet bisweilen den Diskantschluß auch auf nachstehende Weise kontrapunktirt:

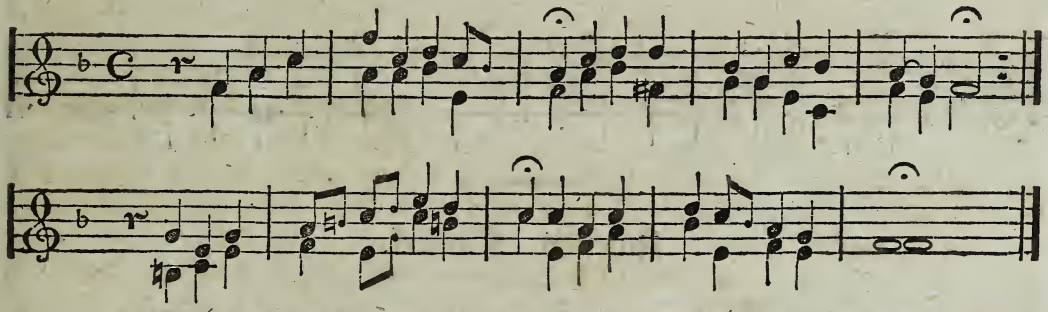


welches aber wegen der leeren Quinte und fehlenden Terz des Dominanten-Akkordes ganz fehlerhaft ist.

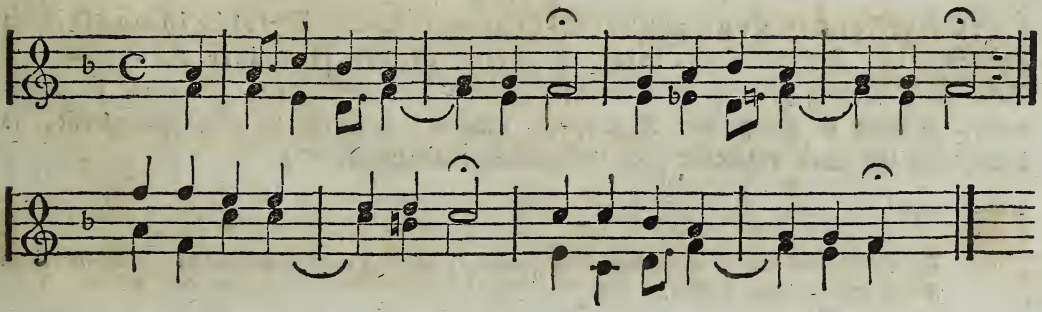
Anmerk. 2. Auch ist noch zu bemerken, daß man, um die Melodie recht herauszuheben, oder große Wirkung hervorzubringen, nicht nur im zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen einfachen, sondern auch im figurirten Kontrapunkte, die Stimmen im Einklange (all' Unisono) eine kurze oder längere Zeit fortschreiten lassen kann.

Beispiele vom zweistimmigen gleichen Kontrapunkte.

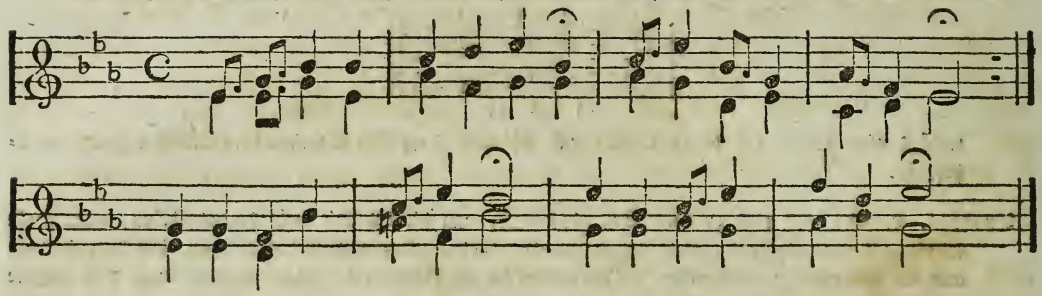
Choral: Brich an du schönes Tageslicht ꝛc.



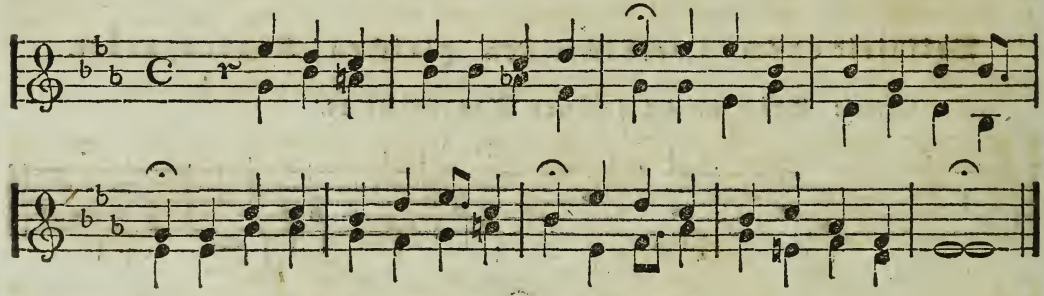
Choral: Wir glauben all' an einen Gott ꝛc.



Choral: Jesus, Jesus, nichts als Jesus ꝛc.



Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc.



Zweites Kapitel.

Vom zweistimmigen figurirten Kontrapunkte.

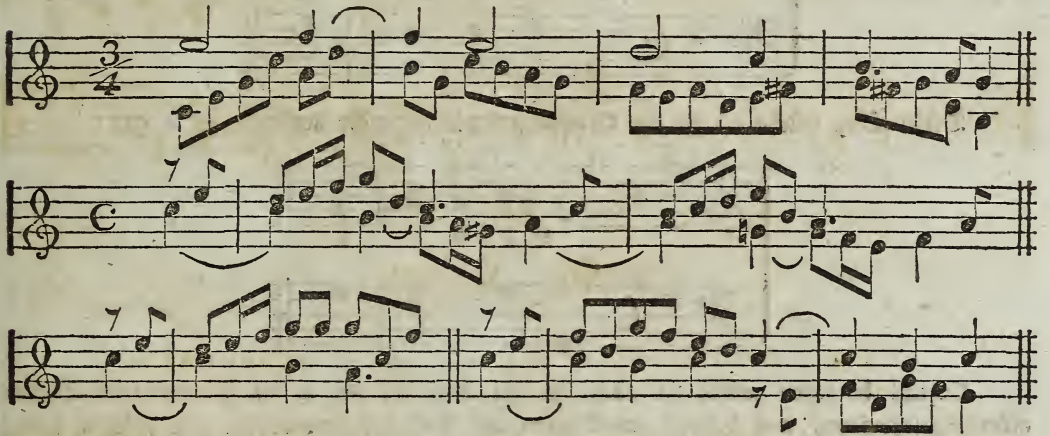
§. 197.

Schreitet der Kontrapunkt mit der gegebenen Melodie in ungleichen Zeiten oder Zeittheilen fort, so heißt er der figurirte Kontrapunkt. Seine Fortschreitung geschieht aber entweder stufen- oder sprungweise. Geschieht sie stufenweise, so wird er ein gerader Kontrapunkt genannt; geschieht sie aber sprungweise, so nennt man ihn einen ungeraden oder springenden Kontrapunkt [123]).

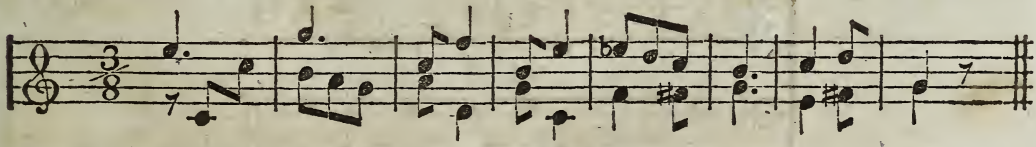
[123]) Die verschiedenen Benennungen der Kontrapunkte, hinsichtlich ihres Fortschreitens, sollen im dritten Bande mit angeführt werden.

Die kontrapunktirende Stimme wird entweder aus verschiedenen willkührlichen melodischen Figuren, so wie sie sich nach den Regeln eines guten Gesanges der Einbildungskraft darstellen, verfertigt; oder es wird ein kurzes, entweder aus der gegebenen Melodie entlehntes, oder aus eigner Erfindung gebildetes Thema zum Grunde gelegt, und dieselbe darnach ausgearbeitet. Das erste heißt ein freier, unverbundener oder vermischter Kontrapunkt; das andere heißt ein strenger, verbundener oder thematischer Kontrapunkt. Von diesem wird im folgenden Theile dieses Bandes die Rede seyn; jetzt wird nur vom freien Kontrapunkte gesprochen werden.

Damit aber durch die Auszierung der Takt nicht verdunkelt oder ungewiß werde, so muß man bei einem jeden Tonstücke dieser Art vorzüglich mit darauf sehen, daß die Bewegung der Taktzeiten ganz bestimmt hervortrete. Sollten daher die Figuren einer Stimme so beschaffen seyn, daß durch sie der Takt ungewiß würde, so muß die andere Stimme ihn deutlich machen. So auch muß man, wenn die gegebene Melodie aus Bindungen besteht, dem Kontrapunkt eine solche Figur geben, welche den Takt genau bestimmt. Z. B.



Bisweilen weicht man jedoch, entweder da, wo es der Ausdruck erfordert, oder wo man den Zuhörer durch etwas fremdartiges und ungewöhnliches überraschen will, absichtlich von dieser Regel ab. Z. B.



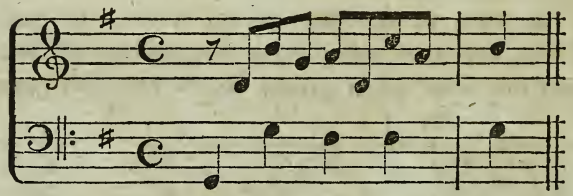
Dieses muß aber mit großer Vorsicht geschehen.

*

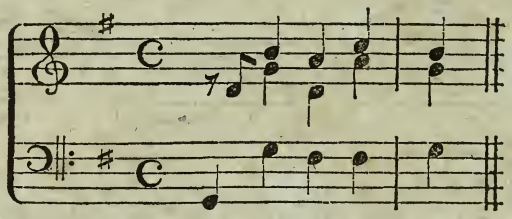
Besondere Regeln, welche beim figurirten Kontrapunkte zu beachten sind.

§. 198.

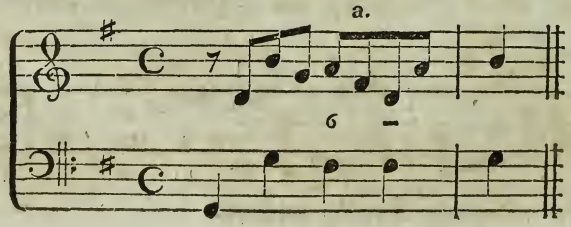
Schreiten die kontrapunktischen Töne sprungweise in lauter harmonischen Noten fort, so bilden sie gebrochene Harmonien, und es wird daher eine Stimme gleichsam in mehrere Stimmen verwandelt. Die Brechung muß deshalb so eingerichtet werden, daß die Töne, welche auf einander folgen, und aus einem Akkorde bestehen, einen reinen Satz bilden. Kommen daher in der figurirten Stimme immer zwei Töne einer gebrochenen Harmonie auf einen Akkord, so müssen diese so gesetzt werden, daß sie mit der zweiten Stimme einen reinen dreistimmigen Satz geben. Z. B.



Dieser Satz würde wegen der Brechungen wie folgender dreistimmige klingen:

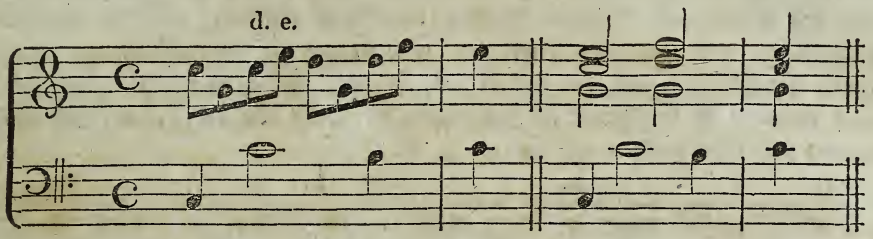


Unrecht hingegen würde in nachstehendem Beispiele bei a die Octave zum Sextenakkorde gesetzt seyn, weil dadurch im Sopran und Baß auf dem vierten und sechsten Achtel fehlerhafte Octavenfortschreitungen entständen:

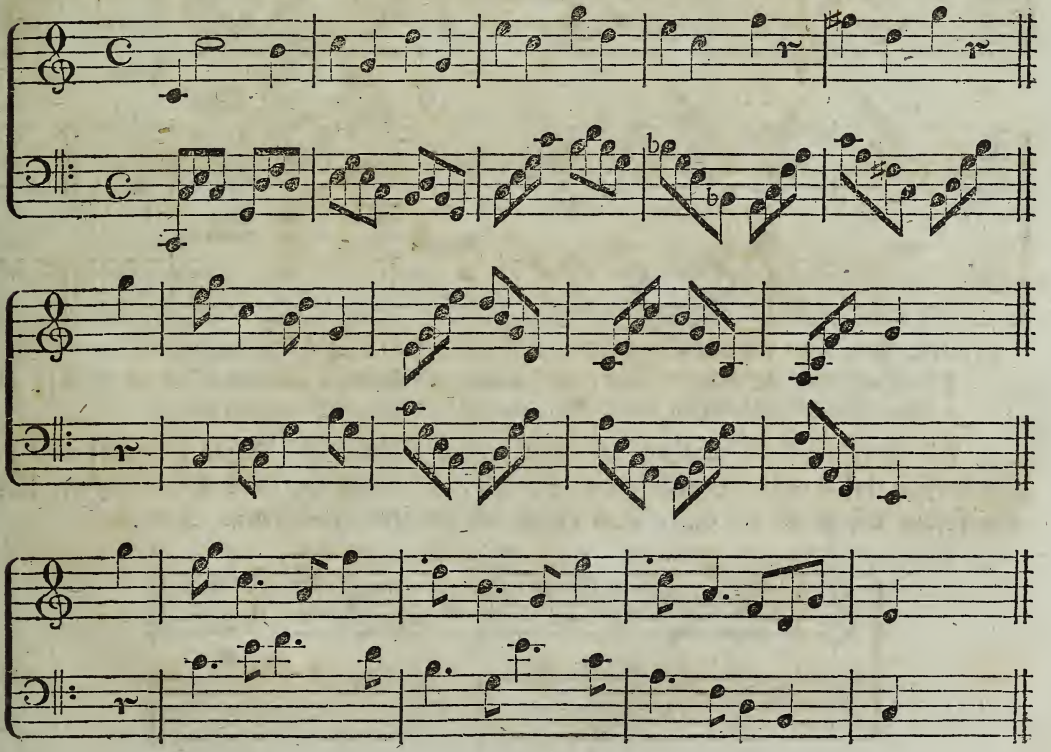


Ist die gebrochene Harmonie im zweistimmigen Kontrapunkte so eingerichtet, daß sie wie ein vierstimmiger klingt, so kann auch die Octave frei eintreten wie bei d, und die Terz erst später nachfolgen wie bei e. Z. B.

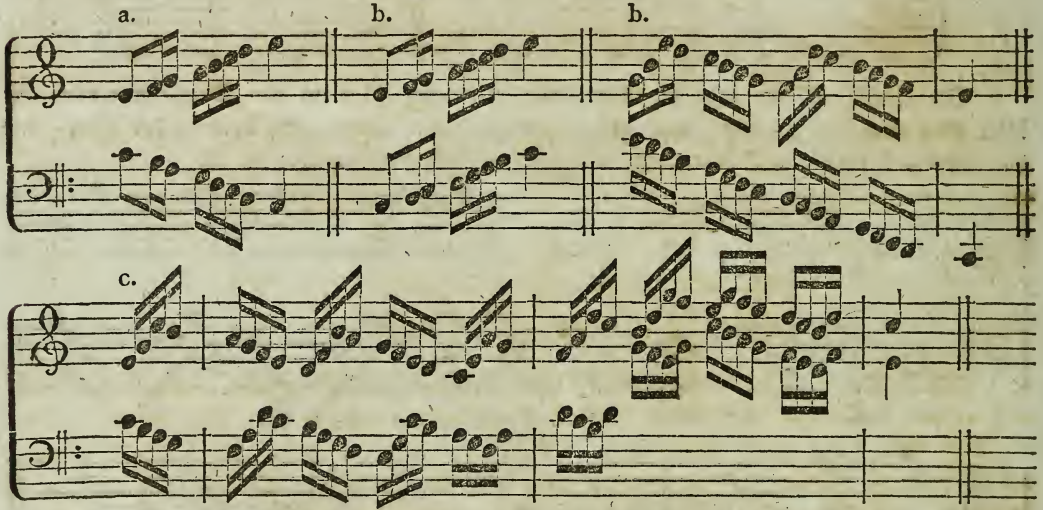
d. e.



In obigen Sätzen kam die gebrochene Harmonie blos in der Oberstimme vor; sie kann aber auch in die Unterstimme gelegt werden, oder abwechselnd bald in der Ober- und bald in der Unterstimme, oder auch in beiden zugleich vorkommen. Z. B.

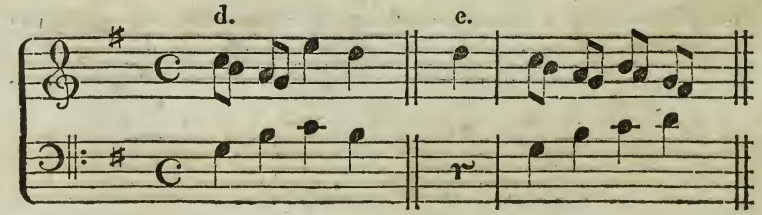


Kommen in beiden Stimmen mehrere stufenweise fortschreitende Töne vor, von welchen drei oder vier mit einander dissoniren wie bei a, so wird der Gesang dadurch leicht unverständlich. Solche Fortschreitungen dürfen nur selten, und nur bei einer geschwinden Bewegung und leichten und faßlichen Melodie angebracht werden; bei einer langsamen Bewegung hingegen muß man sie vermeiden, weil sie gar zu sehr mißklingen. Soll jedoch eine Stimme stufenweise, und die andere mit ihr in gleichen Zeittheilen fortschreiten, so muß dieses entweder in konsonirenden Intervallen geschehen wie bei b, oder abwechselnd in konsonirenden und dissonirenden wie bei c. Z. B.

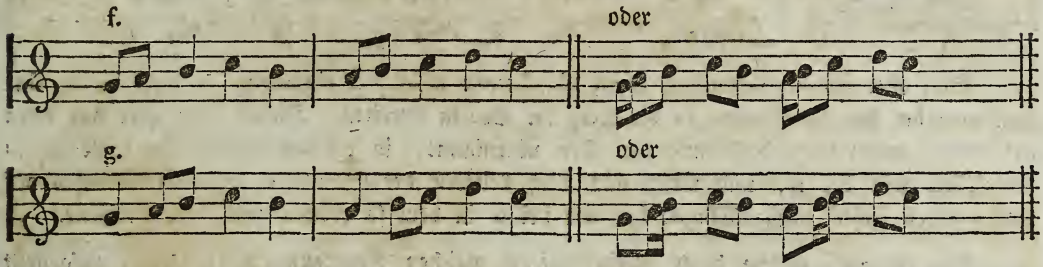


Anmerk. Beim drei- und vierstimmigen Satze muß vorzüglich darauf gesehen werden, daß nicht so viele dissonirende Töne auf einander folgen, weil dadurch die Stimmen undeutlich, und die Stellen, in welchen solche Fortschreitungen vorkommen, ganz unverständlich und verwirrt werden.

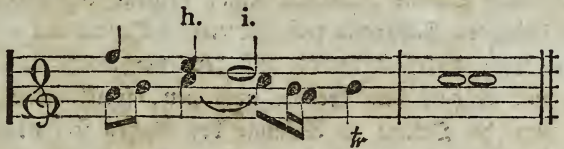
Die Wechselnoten können nie zu Anfange eines Stückes oder Satzes gebraucht werden. Der Anfang bei d wäre demnach ganz fehlerhaft; geht hingegen eine Konsonanz der Tonika voraus wie z. B. bei e, so kann darauf die Wechselnote eintreten. Z. B.



Zu Anfange eines Stückes darf man auf dem guten Takttheile nicht erst schnelle, und dann langsame Notengattungen anbringen wie z. B. bei f; folgen aber die schnellern den langsamern wie bei g, so können sie sehr wohl angewendet werden. Z. B.



Doch muß in der Mitte des Satzes und vorzüglich vor dem Schlusse auf dem schlechten Takttheile die Note am Werthe oft noch einmal so lang seyn, als die vorhergehenden, damit nicht eine lange Dissonanz an eine kurze Konsonanz gebunden wird. Z. B.

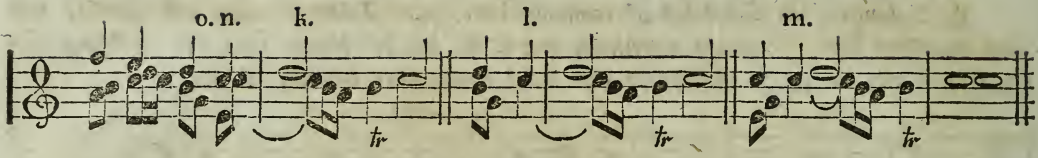


Bei h ist das C in der kontrapunktischen Stimme eine Viertelnote, mithin am Werthe noch einmal so lang als die vorhergehenden Achtelnoten, welches aber seyn mußte, damit die Dissonanz bei i nicht länger sey, als die vorhergehende Konsonanz. Die Dissonanz, das C bei i ist nämlich die Hauptnote, und gilt als solche ein Viertel, und die darauf folgenden zwei Sechzehntheile sind blos zur Auszierung gesetzt [124]).

Von dieser Regel muß jedoch im zweistimmigen Satze bisweilen abgewichen, und eine am Werthe längere Dissonanz an eine kürzere Konsonanz gebunden werden wie bei k, um nicht auf dem schlechten Takttheile die Octave oder Prime frei eintreten zu lassen, wodurch eine Leere entstehen würde wie bei l. Bleibt aber auf dem schlechten Takttheile dieselbe Harmonie noch fort, welche auf dem vorhergehenden guten vollstimmig statt gefunden hatte, so kann die Prime oder Octave frei eintreten wie bei m, weil die Terz des Grundtons dem Gehöre noch neu ist. Z. B.

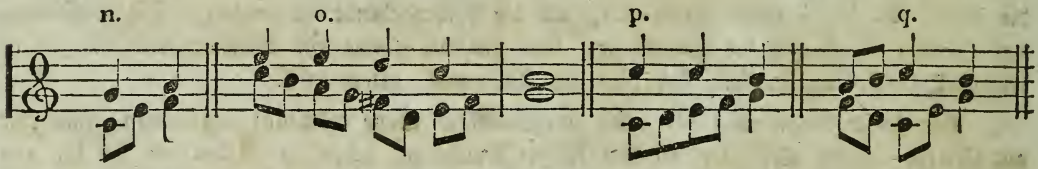
---

124) Bei dieser Auszierung, welche, wie wir weiter unten sehen können, die kontrapunktische Begleitung des Diskantschlusses ist, muß aber auch die vorhergehende Regel beachtet, und die Achtelnote auf das erste Taktglied, und die Sechzehntheile auf das zweite genommen werden.

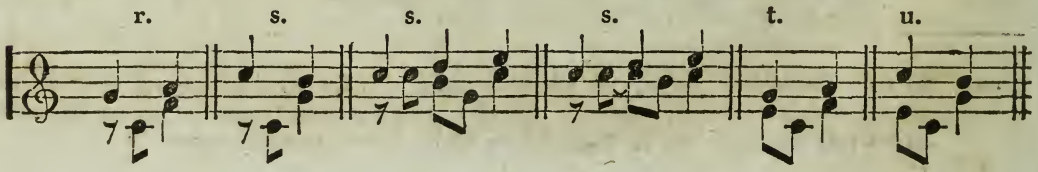


Soll aber im zweistimmigen Satze die Octave nicht frei eintreten, so muß in der Unterstimme der Leitton abwärts in die Terz der Tonika schreiten. Dieses kann aber nur dann geschehen, wenn die Oberstimme den Ton übernimmt, in welchen der Leitton hätte schreiten sollen wie bei n, und wenn nach dem Leittone der Grundton desselben Akkordes auf dem zweiten Achtel nachgeschlagen hat wie bei o in dem so eben angeführten Beispiele.

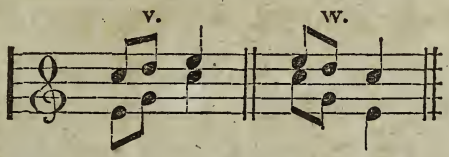
Die Regeln, welche beim zweistimmigen gleichen Kontrapunkte (§. 195.) aufgestellt sind, müssen auch hier genau beobachtet werden. — Bei jenem dürfen keine leeren Intervalle eintreten, mithin bei diesem auch nicht. Es würde demnach die Stelle bei n wegen der frei eintretenden (leeren) Quinte fehlerhaft seyn, obgleich die Terz des Grundtons nachschlägt; die auf dem schlechten Takttheile frei eintretende Quinte bei o würde aber gar nicht leer klingen, weil die Terz dieses Akkordes auf dem vorhergehenden guten als Grundton statt gefunden hatte, und deshalb dem Gehöre noch neu, fortklingend und als nicht fehlend anzusehen ist. Auch kann die Octave zu Anfange des Satzes frei eintreten, wenn die Terz noch nachfolgt wie bei p; in der Mitte aber darf es nicht geschehen, ja selbst auch dann nicht, wenn die Terz nachschlägt wie bei q, weil dieses immer sehr leer klingt. Z. B.



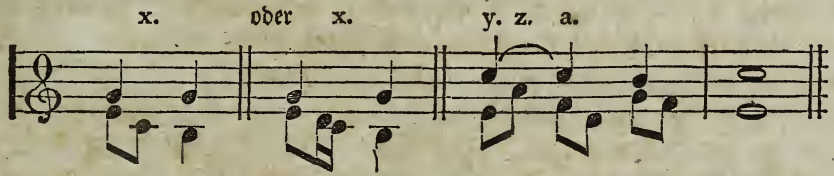
Zu Anfange eines Satzes kann die Octave und in der Oberstimme auch die Quinte allein eintreten, und der Grundton nach einer vorhergegangenen Achtelpause nachschlagen wie bei r und s, welches nicht für leere Quinten oder Octaven angesehen werden kann, indem statt der Pause die Terz jenen Intervallen hätte zur Begleitung dienen können wie bei t und u. Z. B.



Die Quinte kann auf dem zweiten Taktgliede frei eintreten, wenn die Tonika vollstimmig vorhergeht und nachfolgt wie bei v und w. Z. B.



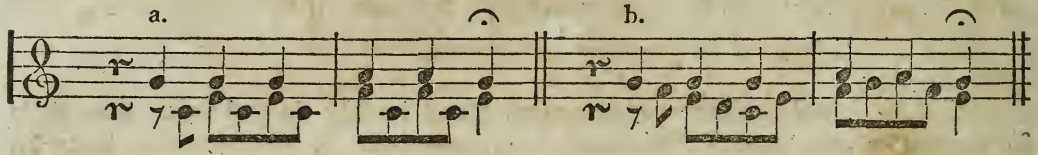
Was die kontrapunktischen nachschlagenden Noten betrifft, so muß man, wenn sie in Achteln fortschreiten, hauptsächlich darauf sehen, daß durch sie die Harmonien genau bestimmt, und die kontrapunktische Stimme recht sangbar und nicht kraftlos werde. Die Harmonien werden aber theils durch die nachschlagende Note des Grundtons selbst, theils durch den anschlagenden Grundton der Ellipse bestimmt. Fehlt daher im Akkorde des zweistimmigen kontrapunktischen Satzes der Grundton, so wird man ihn der nachschlagenden Note geben wie bei x; sind hingegen die Harmonien durch Ellipse verwandt, so läßt man den Grundton der ausgelassenen Harmonie nachschlagen wie bei z, damit die Harmonien hierdurch genau bestimmt werden. Auf letztere Art entstehen zwar Achtelharmonienfortschreitungen, welche aber in einem jeden Kontrapunkte, der in Achteln fortschreitet, bisweilen statt finden können, indem sie wegen der beständigen Achtelbewegung nie auffallend oder ängstlich werden. Z. B.



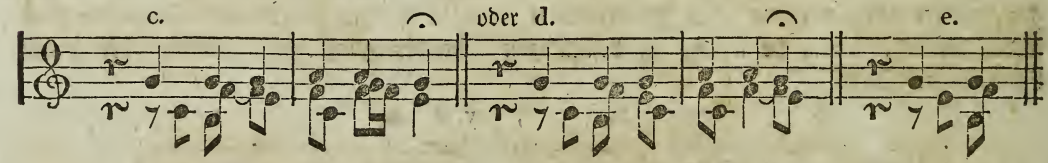
Bei y ist C, und bei a D Grundton. Diese Akkorde sind nach B. I. §. 161. durch Ellipse verwandt. Die Ellipse dieser beiden Akkorde aber ist der Akkord A, von welchem bei z der Grundton nachschlägt und so diese Harmonien genau mit einander verbindet.

Anmerk. Da vielleicht Mancher die Töne F und C bei a für eine leere Quinte halten könnte, so wird die Bemerkung nöthig seyn, daß diese beiden Töne hier keine leere Quinte bilden. Leere Quinten sind nämlich nur solche, welche aus dem Grundtone und dessen Quinte bestehen. Bei a ist aber nicht F, sondern D Grundton, welches theils die nachschlagende Note dieses Akkordes, theils die Harmonienfolge selbst anzeigt. Wenn wir nun annehmen, daß bei a D Grundton ist, so ist auch das C in der Oberstimme nicht die Quinte, sondern die Septime des Grundtons, und das F in der Unterstimme nicht der Grundton, sondern die Terz desselben, welche der Septime zur Begleitung gegeben werden mußte. Die Terz und Septime bilden aber nie eine leere Quinte, und mithin sind die Töne F und C bei a keineswegs für eine leere Quinte zu erachten.

Durch die nachschlagende Note soll aber nicht nur die Harmonie genauer bestimmt werden, sondern die kontrapunktische Stimme selbst soll auch durch sie noch mehr Gesang und Schwung erhalten. Wollte man daher zur nachstehenden Melodie den Kontrapunkt auf folgende Weise setzen:

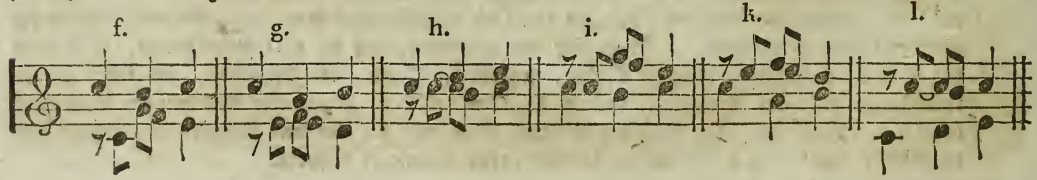


so würde die Unterstimme bei a blos eine schlechte Begleitung, aber keine kontrapunktische seyn, weil sie nicht melodisch ist; bei b ist nun zwar die Begleitung melodisch, und kann deshalb auch eine kontrapunktische, aber, wegen der leeren Intervalle auf den schlechten Takttheilen, keine gute genannt werden. Der Kontrapunkt soll aber nach den früher aufgestellten Regeln nicht blos melodisch, sondern auch vollstimmig, und die nachschlagende Note zugleich auch kräftig seyn. Es würde deshalb die vorhergehende Melodie regelrecht wohl auf folgende Art kontrapunktirt werden müssen:



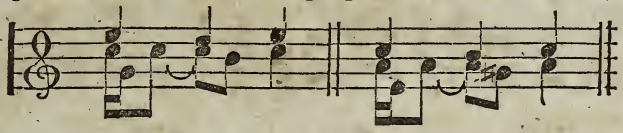
Des bessern Gesanges wegen ist hier in der kontrapunktischen Stimme mit einer Achtelpause angefangen, und dann, um die C Harmonie genau zu bestimmen, bei c und d der Grundton als nachschlagende Note benutzt worden. Wollte man die Terz des Grundtons nachschlagen lassen wie bei e, so würde hier durch das nachschlagende E mehr die E, als die C Harmonie bestimmt werden.

Liegt die Octave in der Oberstimme: so kann man nach der Achtelpause entweder mit dem Grundtone wie bei f, oder mit dessen Terz wie bei g, oder auch mit der Octave selbst einsetzen wie bei h. Bildet die Octave oder Prime die Unterstimme, so kann man sie eben so behandeln wie z. B. bei i, k und l. Z. B.



Was übrigens die nachschlagenden Töne betrifft, wenn der Kontrapunkt sprungweise in Achteln fortschreitet, so müssen auch hier die in diesem Bande §. 190. aufgestellten Regeln genau beachtet werden.

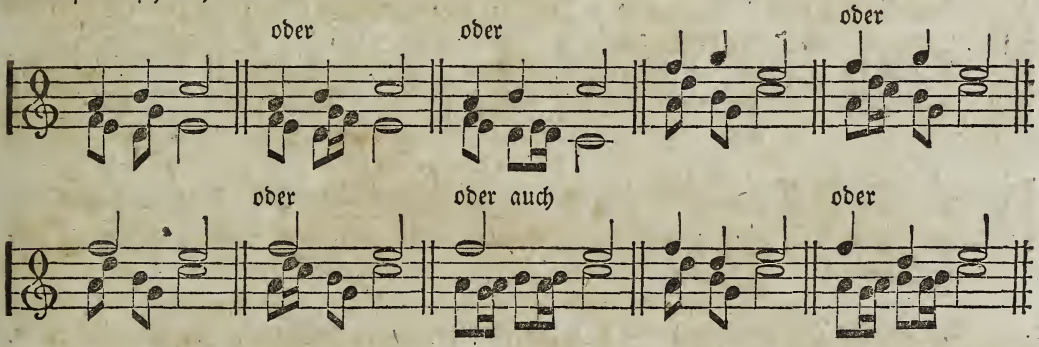
Dem Kontrapunkte, welcher in Achteln fortschreitet, muß man bisweilen auch Sechzehntheile mit beifügen, damit er mehr Bewegung und einen bessern Gesang erhalte. Z. B.



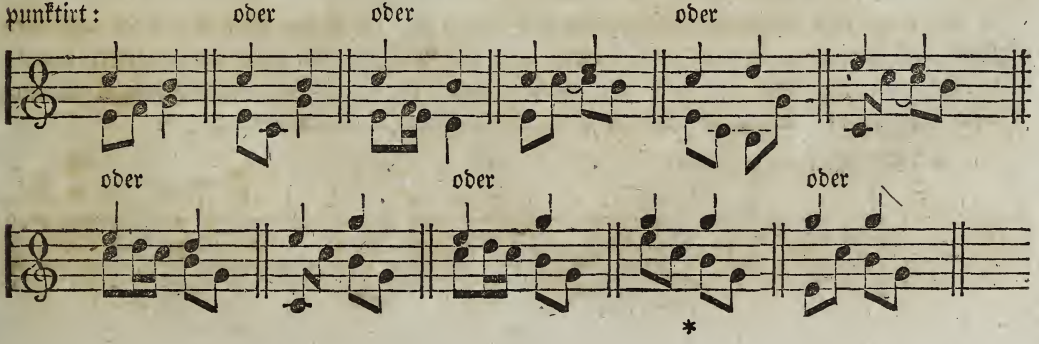
Einige kurze Regeln, welche die Einrichtung des Kontrapunktes bei gewissen Harmonienfortschreitungen betreffen.

§. 199.

Folgen Unter- und Oberdominante auf einander, so werden diese auf folgende Art kontrapunktisch behandelt:

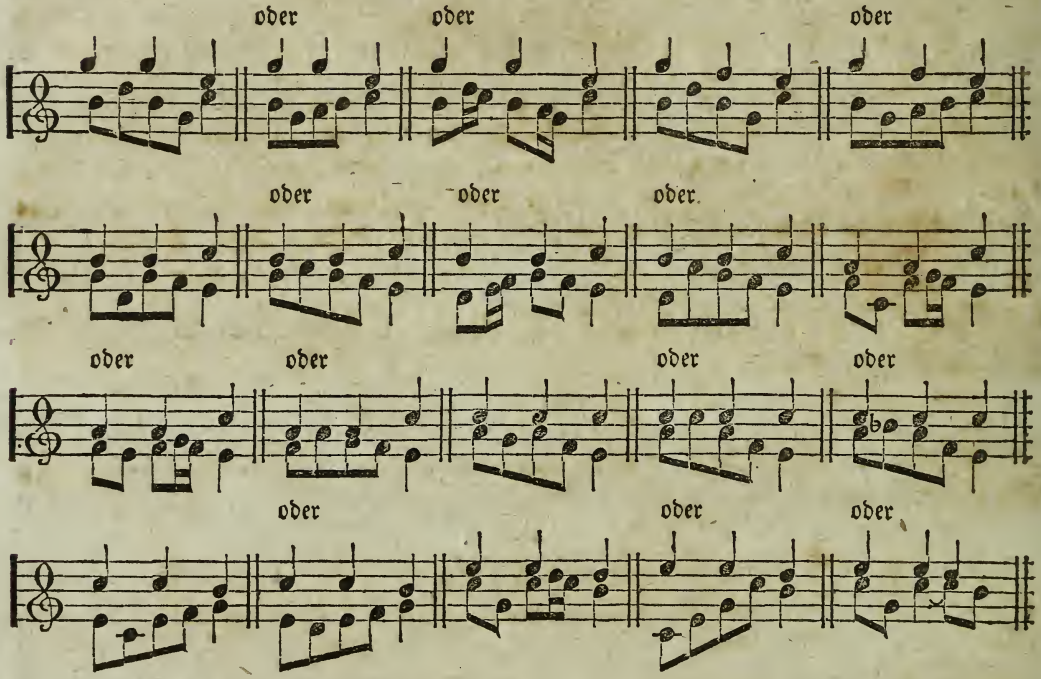


Folgt auf die Tonika die Dominante, so werden diese auf nachstehende Weise kontrapunktirt:



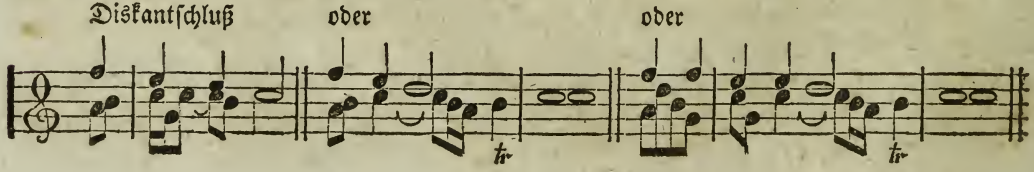
*

Kommt auf das schlechte Takttheil dieselbe Harmonie, welche auf dem vorhergehenden guten statt gefunden hatte, so kann die kontrapunktische Begleitung auf folgende Art eingerichtet werden:

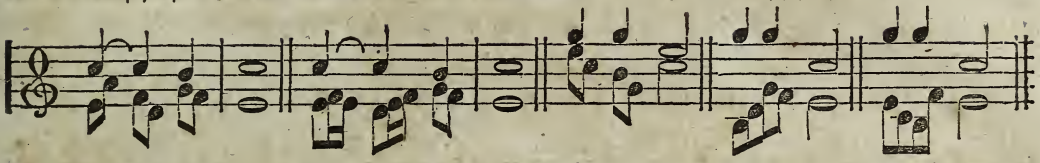


Auf dieselbe Art wird auch der figurirte Kontrapunkt, welcher in Sechzehntheilen ꝛc. fortschreitet, eingerichtet.

So wie obige Harmonienfortschreitungen kontrapunktirt sind, eben so, oder doch wenigstens auf eine ganz ähnliche Art werden auch die übrigen hier nicht aufgeführten behandelt. Es sind daher jetzt nur noch die zweistimmigen figurirten kontrapunktischen Stimmenschlüsse aufzustellen. Diese Schlüsse werden auf folgende Weise kontrapunktirt:

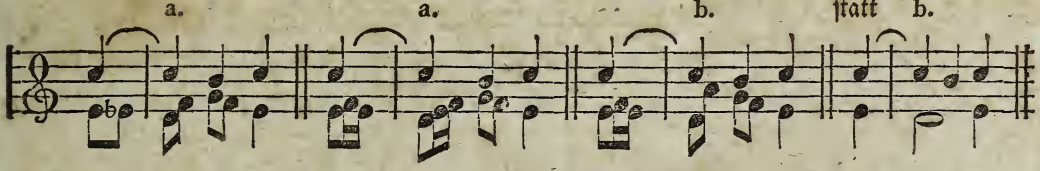


Altschluß oder Tenorschluß Baßschluß oder

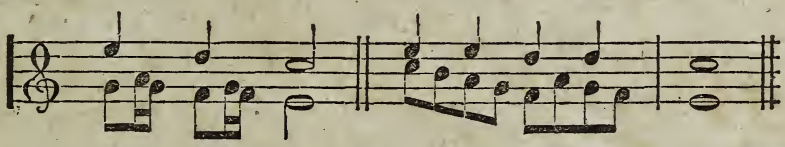


Auch kann der Altschluß mit gebundener Septime, frei eintretendem Grundtone und nachschlagender Terz vorkommen wie unten bei a; findet er hingegen so statt wie unten bei b, so ist die Septime C der Sexte H blos vorgehalten; und die kontrapunktische Stimme bildet die Quinte des Grundtons mit dem doppelten Durchgange. Z. B.

a. a. b. statt b.



Nachstehende Diskantschlüsse würden wegen der fehlenden Terz im Dominantenakkorde ganz fehlerhaft seyn:

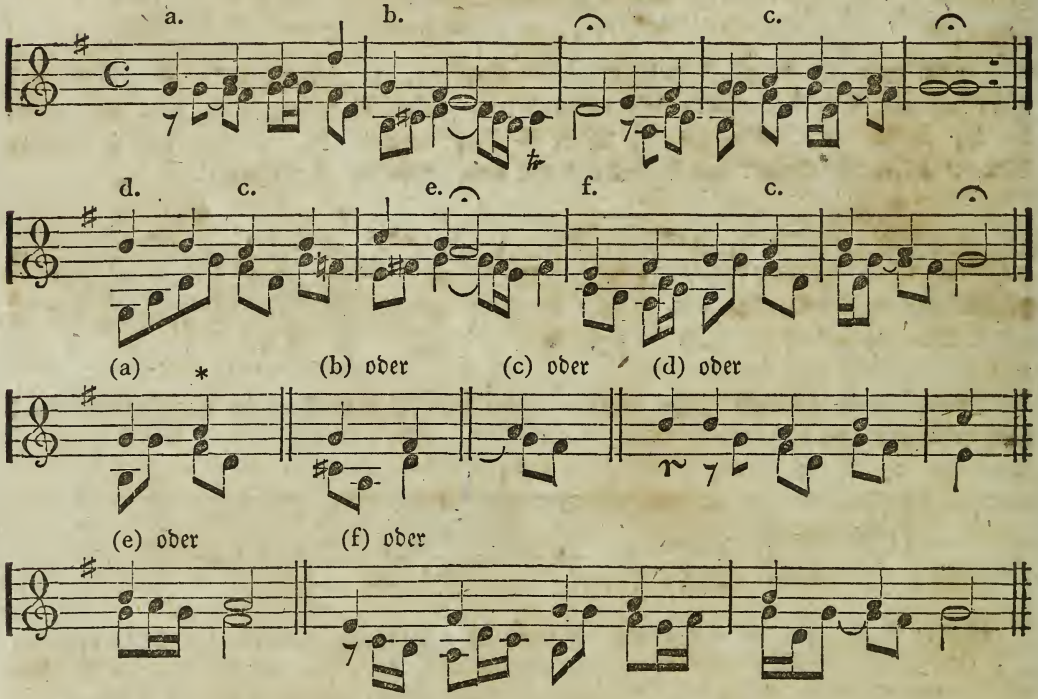


Anmerk. Nicht nur in diesen Schlüssen, sondern auch fast in allen vorhergehenden Sätzen bildet der Kontrapunkt immer die Unterstimme. Da aber in den meisten aufgeführten Beispielen derselbe Kontrapunkt, welcher einer jeden Melodie zur Begleitung dient, beibehalten und zur Oberstimme gemacht werden kann; so fand ich es für überflüssig, bei den aufgestellten Regeln noch besondere Beispiele mit anzubringen, in welchen der Kontrapunkt die Oberstimme bildet, indem weiter unten bei den größern Beispielen darauf Rücksicht genommen worden ist. Es wird jedoch bei den zweistimmigen kontrapunktischen Uebungen sehr nöthig seyn, die gegebene Melodie nicht immer in die Ober-, sondern öfters auch in die Unterstimme zu legen, weil man dadurch eine gewisse Gewandtheit bekommt, zu einer Melodie noch eine höhere mit Leichtigkeit setzen, und eine konzertirende Stimme gut behandeln zu lernen.

Vermischte Beispiele des zweistimmigen figurirten Kontrapunktes zur nähern Erläuterung.

§. 200.

No. 1. Choral: Gott des Himmels und der Erden ꝛc.



Bemerkungen über diesen Choral.

Im ersten Takte ist das erste Viertel die Octave der Tonika. Diese kann nach den aufgestellten Regeln zu Anfange eines Satzes entweder mit einer vorhergegangenen Achtelpause, oder statt dieser mit der Terz und nachschlagendem Grundtone kontrapunktirt werden wie bei a. Das zweite Viertel, die Sekunde der Tonleiter, bildet im Dominantenakkorde die Quinte, welcher eigentlich die Terz mit nachschlagendem Grundtone wie bei * zur Begleitung gegeben werden müßte. Da aber in demselben Takte auf das vierte Viertel (auf die Octave) auch nur diese beiden Töne zur Begleitung genommen werden konnten, so mußte der Mannichfaltigkeit wegen die Quarte der Terz erst vorgehalten werden, damit nicht

auf beiden schlechten Takttheilen einerlei Kontrapunkt statt fände. Auf das dritte Viertel, welches hier die Terz der Tonika ist, mußte der Grundton genommen werden. Sollte nun aber auf das gute Takttheil keine Viertelnote in die kontrapunktische Stimme gelegt werden, oder derselbe Ton nicht unmittelbar gleich wieder darauf folgen, welches doch nicht anders gegangen wäre, wenn man einen kräftigen Ton hätte nachschlagen wollen; so mußte der Grundton des zweiten Taktgliedes figurirt, und die Figur so eingerichtet werden, daß sie aus Sechzehntheilen in Sekundenfortschreitungen bestand, damit der Grundton zuletzt noch nachschlagen konnte. — Dem ersten Viertel des zweiten Taktes (der Octave der Tonika) ist die Terz zur Begleitung gegeben, welche, da die Harmonie der Quinte darauf folgt, eine Sekunde aufwärts nach Cis schreitet, um dadurch den Uebergang nach der Dominante anzuzeigen.

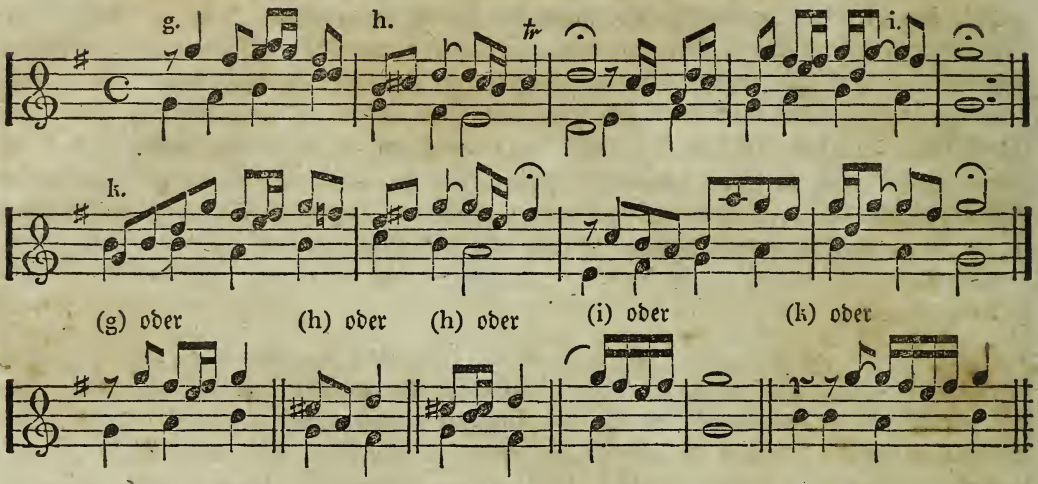
Es kann jedoch auch, weil von hier an der Uebergang nach der Dominante statt findet, das G als Quarte der D Tonleiter angesehen, ihm die Dominante A zur Begleitung gegeben und in die kontrapunktische Stimme Cis gelegt werden wie bei b. — Nun folgt der Diskantschluß. Obgleich dessen kontrapunktische Behandlung schon oben angeführt ist, so muß hier doch noch bemerkt werden, daß auf dem dritten und vierten Viertel des zweiten Taktes die A Harmonie statt findet, und das D in der kontrapunktischen Stimme die Quarte ist, welche der Terz vorgehalten wird. — Der Quartenharmonienfolgen wegen ist das dritte Viertel des dritten Taktes, die melodische Note E, mit der A Harmonie beharmonirt, und der kontrapunktischen Stimme eine Achtelpause, welche der Grundton nachschlägt, gegeben worden.

Im vierten Viertel desselben Taktes ist das Fis in der Melodie die Septime der Tonleiter, welche mit der Dominante beharmonirt, und der kontrapunktischen Stimme der Grundton gegeben werden muß, weil Fis die Terz im Dominantenakkorde bildet. Auf diesen Akkord folgt der tonische [125]), in welchem die Melodie die Octave bildet, der die Terz zur Begleitung gegeben ist. Da aber die kontrapunktischen Hauptnoten dieses und des vorhergehenden Akkordes nur eine Terzenfortschreitung betragen, so mußte die dazwischen liegende Sekunde C, auf dem Dominantenakkorde, welche die Septime des Grundtons ist, als durchgehende Note benutzt werden, damit hierdurch die Begleitung zugleich auch als Melodie gehörig hervortrete. Ueber die kontrapunktische Behandlung der folgenden Stellen braucht wohl keine Erörterung weiter gegeben zu werden, indem über diese hier vorkommenden Sätze bei den aufgestellten Regeln schon hinlänglich gesprochen worden ist.

---

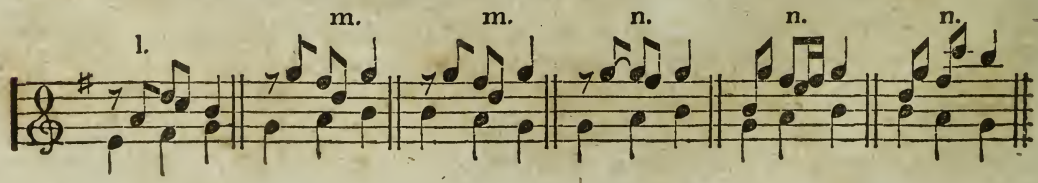
[125]) Der tonische Akkord ist nichts anders als die Tonika.

No. 2. Dieselbe Melodie, welche aber hier die Unterstimme bildet.



Bemerkungen über den Kontrapunkt dieses Chorals.

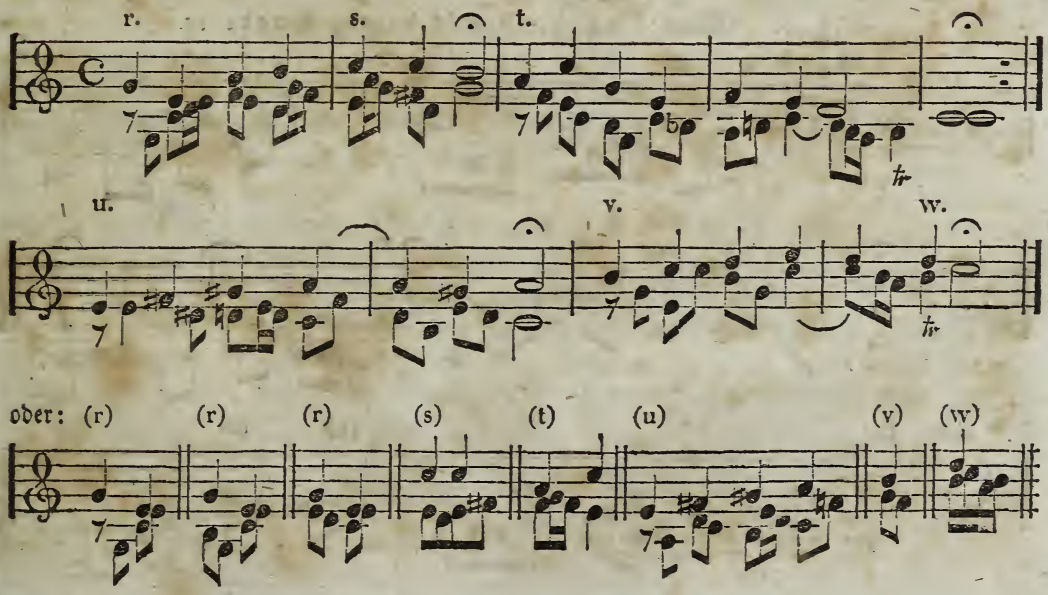
Der Kontrapunkt der ersten Strophe, welcher im vorhergehenden Chorale in der Unterstimme statt fand, ist hier ohne die geringste Abänderung in die Oberstimme versetzt worden. Es konnte jedoch die Stelle bei g auch so genommen werden, wie sie nach dem Schlusse des Chorals angeführt ist. Die bei h vorkommende große Quarte (G — Cis), welche den Quart-Sekunden-Akkord bildet, kann frei eintreten, weil sie aus der Terz und Septime des Dominant-Sept-Akkords besteht, und weiter nichts als eine Versetzung der Stimmen des oben bei b angeführten Beispiels ist. — Hätte man den Kontrapunkt der zweiten Strophe des vorhergehenden Chorals ohne einige Abänderung in die Oberstimme setzen wollen, so würde gleich zu Anfange ein fehlerhafter Einsatz entstanden seyn, weil durch das nachschlagende A nach der Achtelpause der Quart-Sexten-Akkord entstanden wäre wie unten bei l. Selbst in der Mitte des zweistimmigen Satzes sucht man den Quart-Sexten-Akkord, wie z. B. unten bei m, zu vermeiden, und dafür lieber den Sextenakkord, in welchem die Sexte Leitton ist wie bei n, zu nehmen. Z. B.



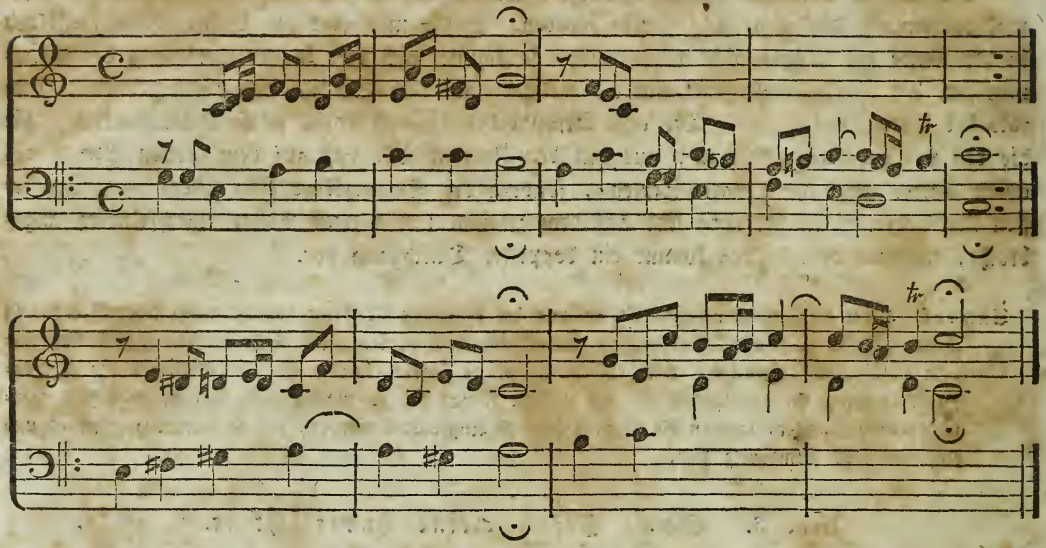
Deshalb ist auch das nachschlagende D, welches im vorhergehenden Chorale bei c mehrmal vorkommt, hier ganz weggelassen worden. Sollte nun aber der Quart-Sexten-Akkord in der Mitte des Satzes nicht vorkommen, so konnte auch hier in der Versetzung der Stimmen nur der Kontrapunkt statt finden, welcher nach dem Schlusse des vorhergehenden Chorals bei f angeführt ist. — Die erste Strophe des zweiten Theils ist so kontrapunktirt, wie die des vorhergehenden Chorals, nur mit dem Unterschiede, daß auf dem dritten Viertel des ersten Taktes nicht der Quart-Sexten-, sondern der Sextenakkord statt findet. — Im ersten Takte der letzten Strophe sind auf dem zweiten und vierten Viertel Wechselnoten angebracht, und auf dem dritten kommt ein doppelter Durchgang vor.

Anmerk. Ueber die kontrapunktische Behandlung der folgenden Melodien braucht wohl keine Erörterung weiter gegeben zu werden, indem über sämmtliche darin vorkommende Fälle bei den aufgestellten Regeln hinlänglich gesprochen, und gehörige Anleitung gegeben worden ist. — Schreitet der Kontrapunkt in lauter Sechzehntheilen fort wie in No. 7. und 8., so müssen nicht nur obige Regeln ebenfalls genau beachtet, sondern die Figuren auch so eingerichtet werden, daß sie natürlich, fließend und einander nicht fremdartig sind.

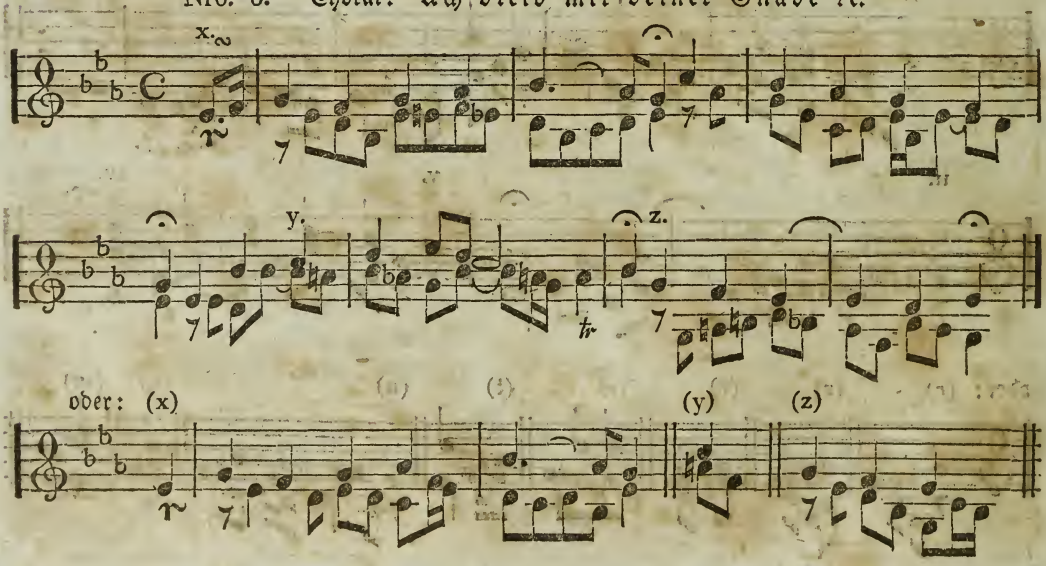
Nro. 3. Choral: Jesus meine Zuversicht ꝛc.



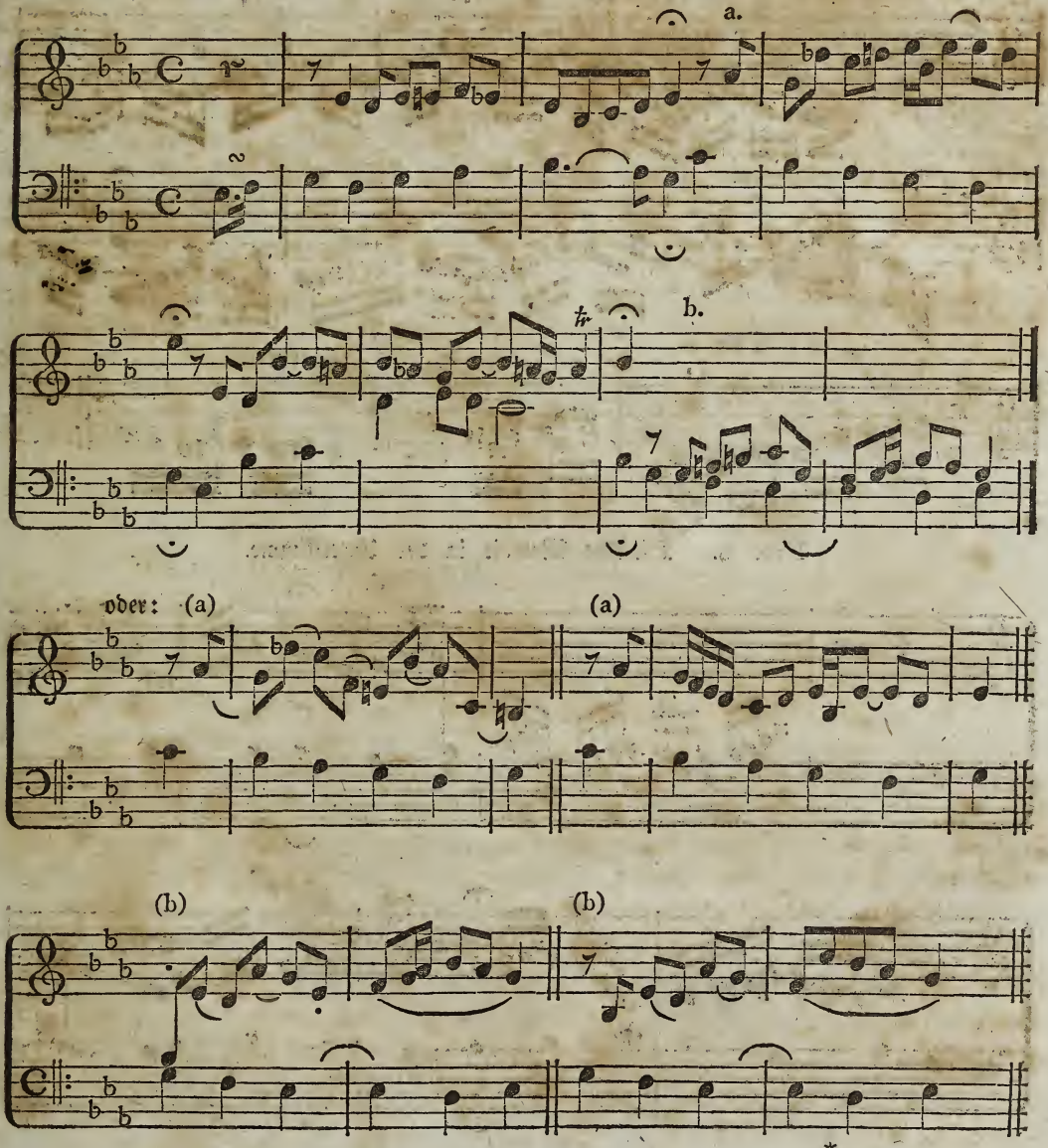
Nro. 4. Dieſelbe Melodie in der Unterſtimme.



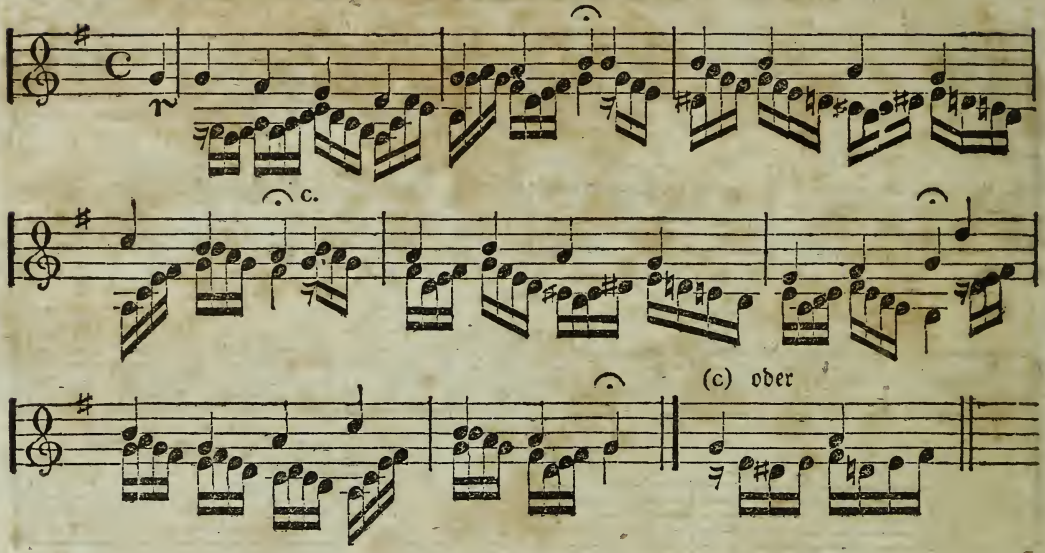
Nro. 5. Choral: Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc.



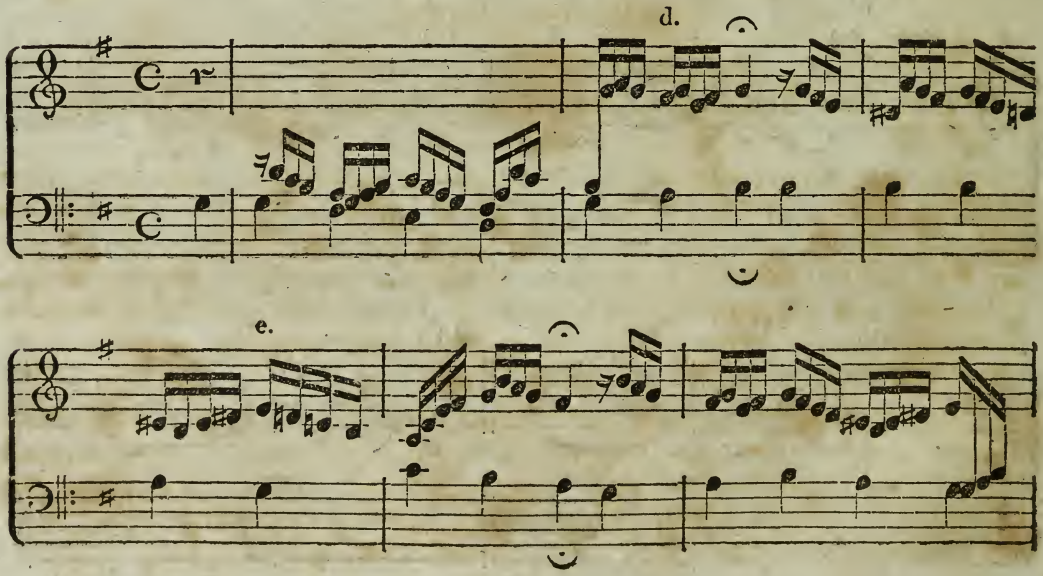
Nro. 6. Dieselbe Melodie in die Unterstimme versetzt.

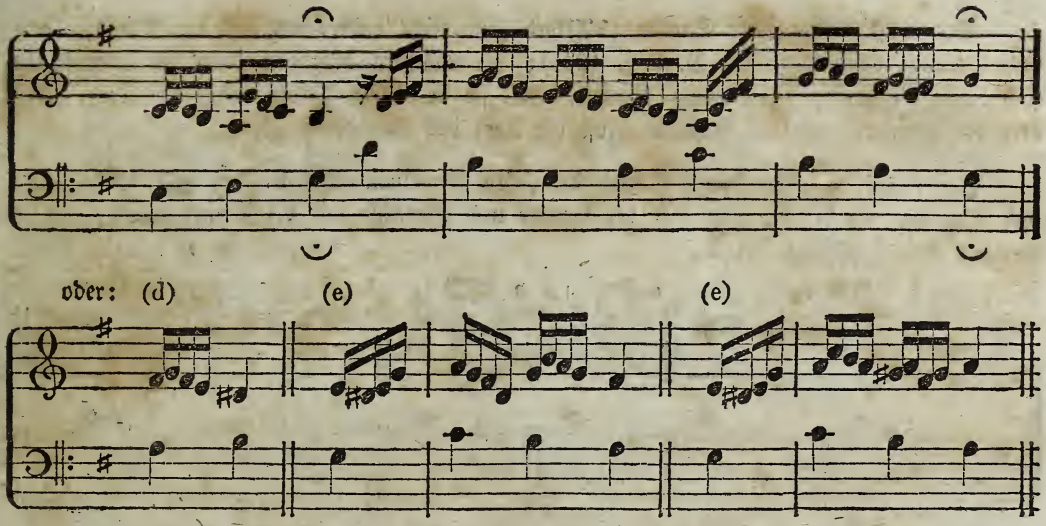


Nro. 7. Choral: Herr Gott dich loben alle wir ꝛc.



Nro. 8. Dieselbe Melodie in der Unterstimme.





Drittes Kapitel.

Vom dreistimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.

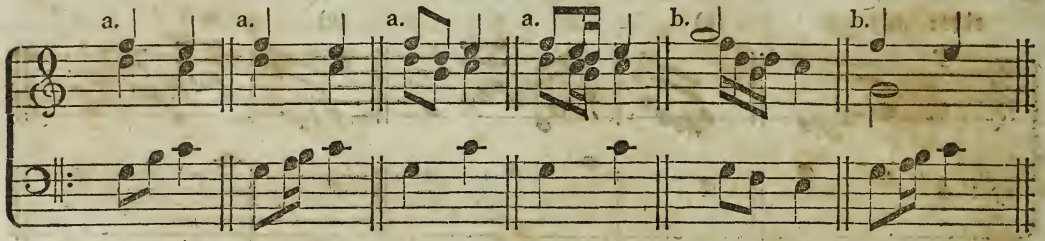
§. 201.

Ein jeder Kontrapunkt, welcher mit der gegebenen Melodie in Noten von gleicher Länge, in Ganzen, Halben, Vierteln oder Achteln fortschreitet, heißt nach §. 194. ein gleicher Kontrapunkt. Was nun den dreistimmigen gleichen Kontrapunkt betrifft, so muß hier nicht nur die melodische Fortschreitung einer jeden Stimme wohl berücksichtigt werden, sondern man muß auch vorzüglich mit darauf sehen, daß zu einem jeden Akkorde diejenigen Intervalle genommen werden, welche die Harmonie genau bestimmen und wodurch der Akkord vollstimmig wird.

Der Dreiklang würde daher nur vollstimmig erscheinen, wenn er mit der Prime, Terz und Quinte vorkäme; um jedoch aber fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden, muß oft die Quinte weggelassen, und dafür die Octave genommen werden. In den Verwechselungen des Dreiklangs, im Sexten- und Quart-Sexten-Akkorde würden dieselben Töne, aber andere Intervalle bildend, statt finden müssen. (S. B. I. §. 68. ꝛc.)

Der vollstimmige ächte Septimen-Akkord kann nicht anders als mit der Prime, Terz und Septime vorkommen (s. B. I. §. 104.); im unächten hingegen kann die Terz fehlen und dafür die Quinte genommen werden, weil sie in diesem Akkorde nicht die Terz, sondern die Quinte, und die Baßnote selbst die Terz des Grundtons ist.

Im figurirten Kontrapunkte kann der ächte Septimen-Akkord auch mit der Quinte und Septime wie bei a, oder mit der Octave und Septime wie bei b vorkommen, sobald die Terz noch nachfolgt. Z. B.

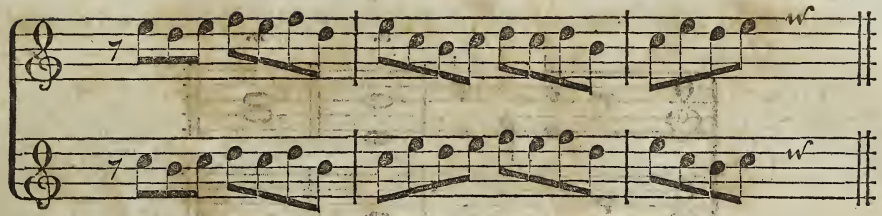


Was nun übrigens die Verwechselungen des Septimen-Akkordes betrifft, so dürfen darin, wenn sie vollstimmig erscheinen sollen, der Grundton, dessen Terz und Septime auch nicht fehlen.

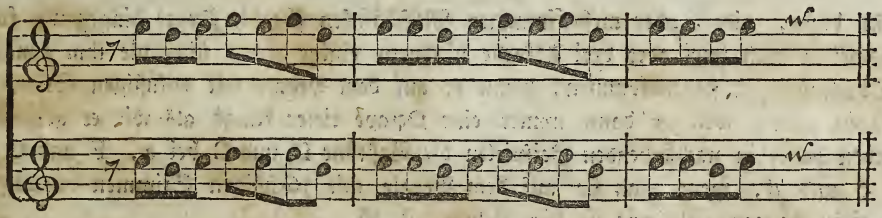
Fängt ein Satz mit dem Dreiklange an, oder schließt mit demselben, so kann mit der Prime und Octave, oder auch mit der Prime allein angefangen und geschlossen werden.

Nicht nur im gleichen, sondern auch im figurirten Kontrapunkte muß man vorzüglich mit darauf sehen, daß die Stimmen nicht mehrere Takte hindurch zu entfernt von einander zu liegen kommen, weil durch eine zu große Entfernung immer eine Leere entsteht. Konzertiren die zwei obern Stimmen, so dürfen sie ebenfalls nicht zu weit von einander entfernt seyn. Ein dreistimmiges Musikstück z. B., in welchem die oberste Stimme für Flöte oder Violine, die zweite aber für Fagott oder Violoncell gesetzt wäre, oder wenn in Singstimmen nur ein Sopran und ein Baß vorkämen, ein solches Musikstück würde wohl nicht angenehm klingen. Auch darf man bei mehrern aufeinander folgenden Sexten-Akkorden den Baß nicht zu entfernt von den obern Stimmen setzen.

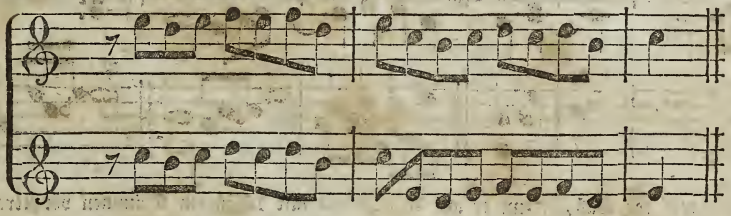
Schreibt man ein dreistimmiges Musikstück für die Orgel oder für gleiche Instrumente, so läßt man nicht gern eine Stimme über oder unter die andere treten, indem hierdurch entweder der Gesang der obersten Stimme verletzt wird, oder bei Nachahmungen in derselben Octave die Stellen wie Wiederholungen klingen. Folgende zwei Oberstimmen auf Violinen oder Flöten vorgetragen



würden gerade so klingen wie nachstehende:

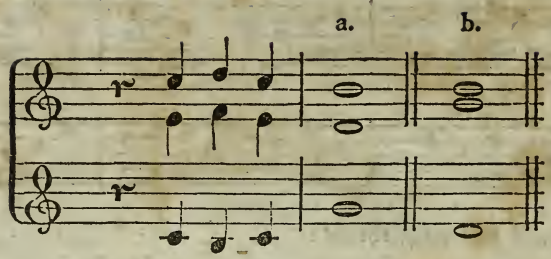


Wollte man jedoch für gleiche Instrumente eine solche Stelle anbringen, so müßte die Imitation eine Octave tiefer (in den Kontrapunkt der Octave) gesetzt werden, wodurch die Wiederholung wegfallen würde. Z. B.

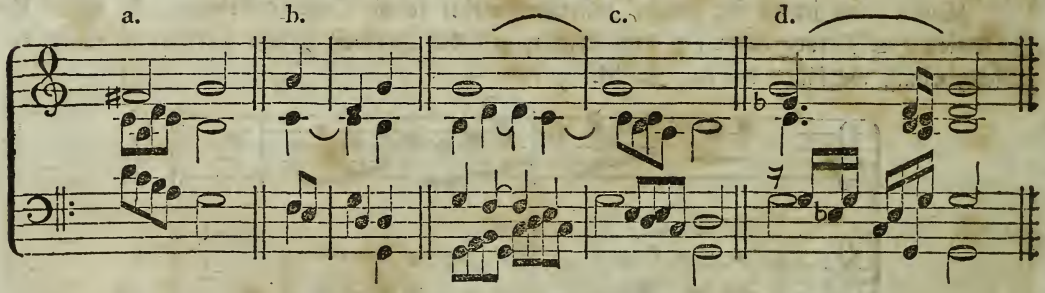


In konzertirenden Musikstücken hingegen, welche auf verschiedenen Instrumenten, oder auf der Orgel auf zwei Klavieren vorgetragen werden, kann bisweilen eine Stimme ohne Verletzung des Gesanges oder Vermissung der Imitation über oder unter die andere treten.

Der Baß kann mitunter auch über eine der obern Stimmen treten, wenn dadurch keine matte Fortschreitung, oder ein solcher Akkord entsteht, mit welchem weder ein Abschnitt statt finden, noch ausgehalten werden darf. Wollte man, wie z. B. bei a, den Baß (die Unterstimme) über die ihm zunächst liegende Oberstimme treten lassen, so würde der Satz nicht mit dem Dreiklange, sondern wie bei b mit dem Quart-Sexten-Akkorde schließen, welches fehlerhaft wäre. Z. B.



In drei-, vier- oder mehrstimmigen Musikstücken für die Orgel hingegen, kann der Baß bisweilen auch zwei oder drei Akkorde hindurch einige Töne über die ihm zunächst liegende Oberstimme zu stehen kommen, wenn er auf dem Pedale mit 16füßigen Stimmen [126]) vorgetragen wird, weil er dann immer eine Octave tiefer klingt als wie er gespielt wird. Es werden daher in nachstehenden Beispielen die Baßtöne D und C bei a, F und G bei b, G bei c und d, wenn man sie auf dem Pedale mit 16füßigen Stimmen vorträgt, eine Octave tiefer klingen, als wie sie hier stehen. Z. B.



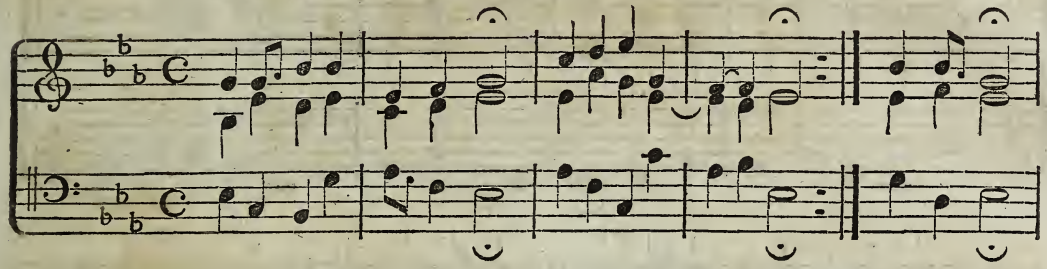
Anmerk. So wie der Baß, wenn er auf dem Pedale mit 16füßigen Stimmen vorgetragen wird, bisweilen einige Töne über die ihm zunächst liegende Oberstimme treten kann, so kann es in mehrstimmigen Musikstücken auch der Violon, weil dieser gleichfalls eine Octave tiefer klingt.

---

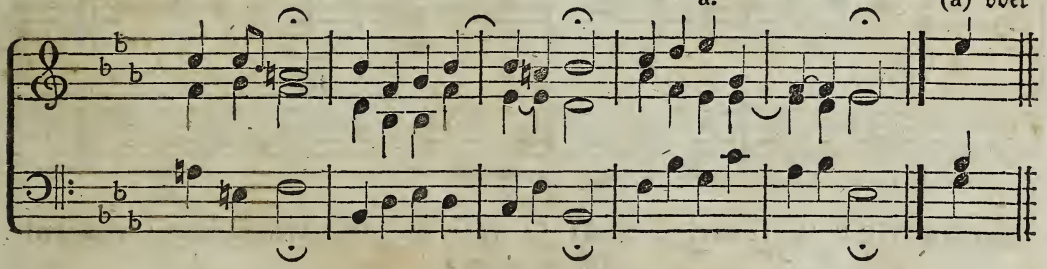
126) Die 8füßigen Stimmen in den Orgeln haben denselben Ton einer jeden Octave, in welcher sie gespielt werden; die 16füßigen hingegen klingen eine Octave tiefer, und die 4füßigen eine Octave höher als die Töne derjenigen Octave, in welcher sie vorgetragen werden. Eine 16füßige Stimme wird eine solche genannt, in welcher die größte Pfeife (das große C) vom Kern an gerechnet 16 Fuß lang ist; bei den 8füßigen aber ist die größte Pfeife 8, und bei den 4füßigen 4 Fuß lang. Die gedeckten Stimmen hingegen sind nur halb so lang. So ist z. B. in einem Gedackte 8 Fuß das große C nur 4 Fuß lang. Auch die Schnarrwerke haben nicht die Länge, mit welcher sie an den Registern bezeichnet sind. So ist z. B. das große C einer 16füßigen Posaune gewöhnlich nur 12, und das einer 8füßigen nur 6 Fuß lang.

Beispiele vom dreistimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.

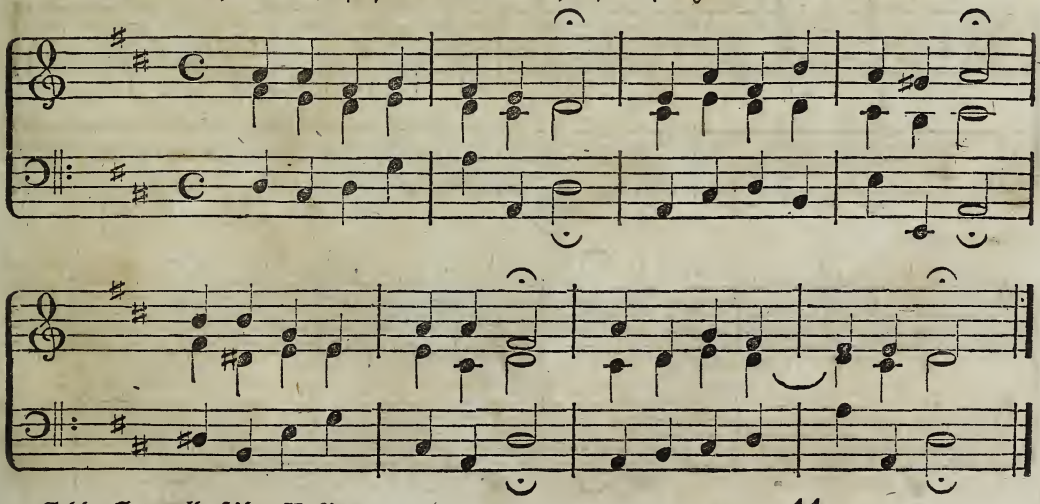
Choral: Straf' mich nicht in deinem Zorn ꝛc.



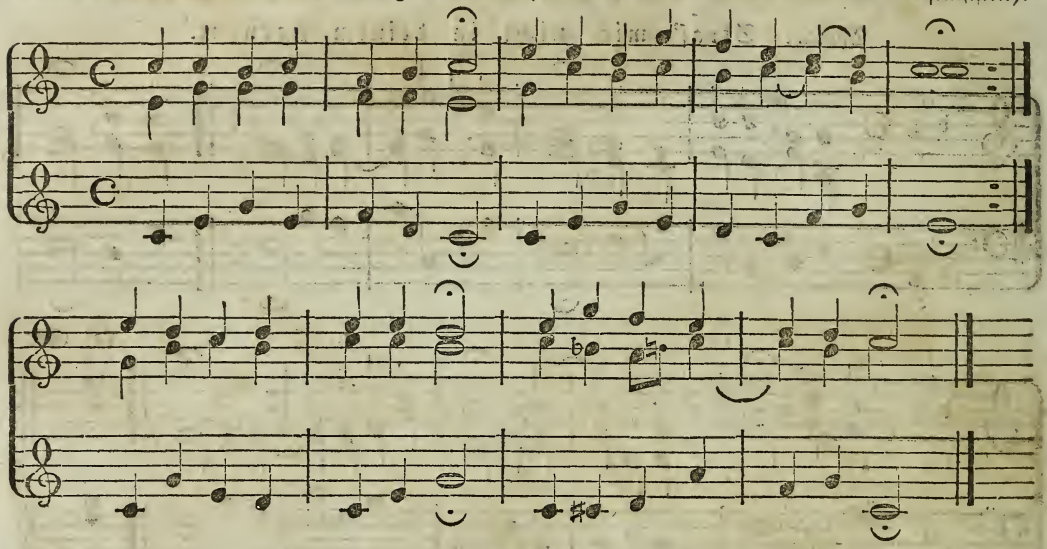
a. (a) oder



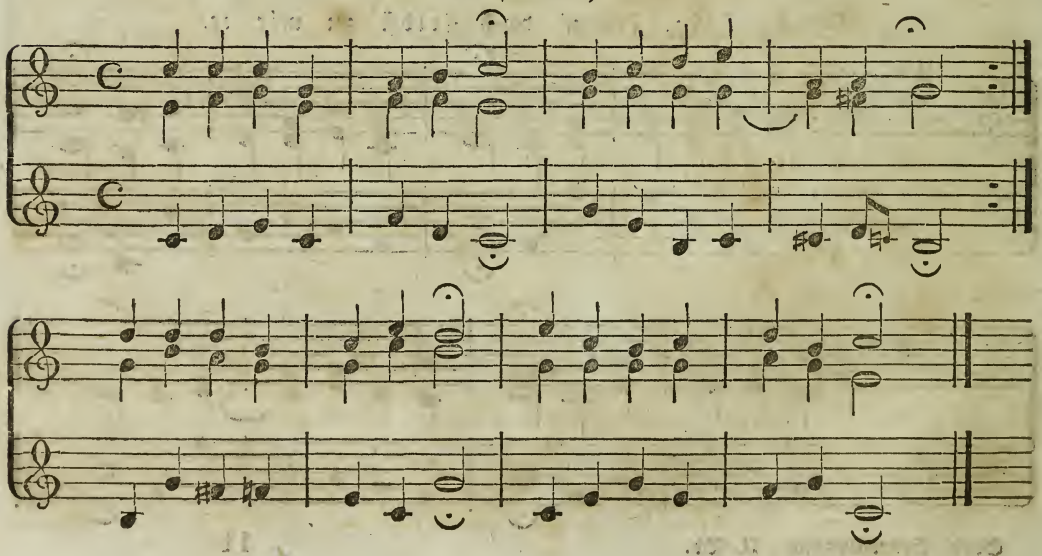
Choral: Jesu, komm' doch selbst zu mir ꝛc.



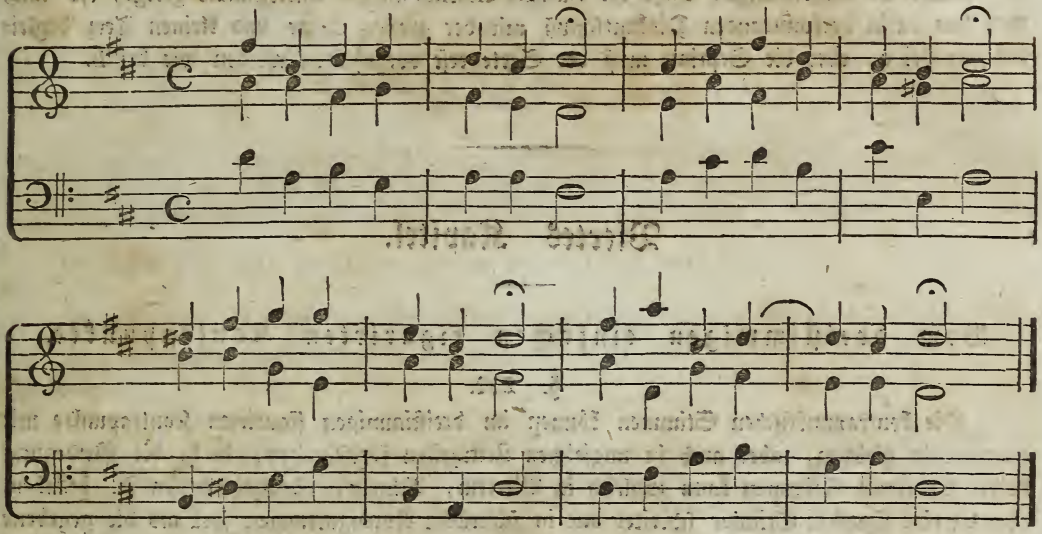
Choral: Jesum lieb' ich ewiglich ꝛc. (für drei Männer- oder drei Kinderstimmen).



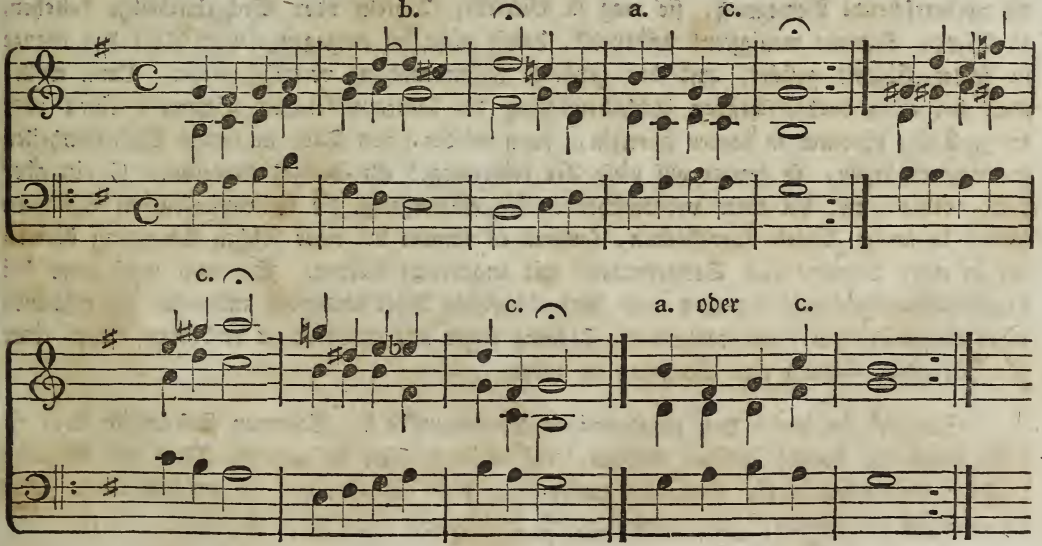
Choral: Nicht so traurig, nicht so sehr ꝛc. (für drei Männer- oder drei Kinderstimmen).



Choral: Jesu komm' doch selbst zu mir ꝛc. Cantus firmus im Alt.



Choral: Gott des Himmels und der Erden ꝛc. Cantus firmus im Baß.



Wird im dreistimmigen Satze der Cantus firmus in die Unterstimme gelegt, so muß man den darin vorkommenden Diskantschluß mit der großen Sexte und kleinen Terz begleiten wie bei c, oder die Septime muß der Sexte erst vorgehalten werden wie bei b.

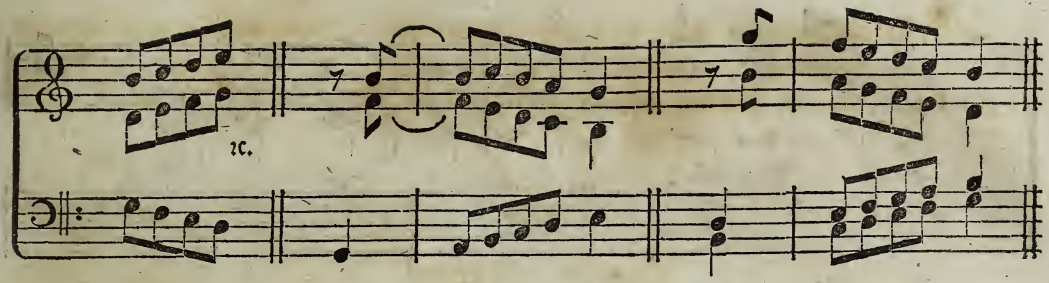
Viertes Kapitel.

Vom dreistimmigen einfachen figurirten Kontrapunkte.

§. 202.

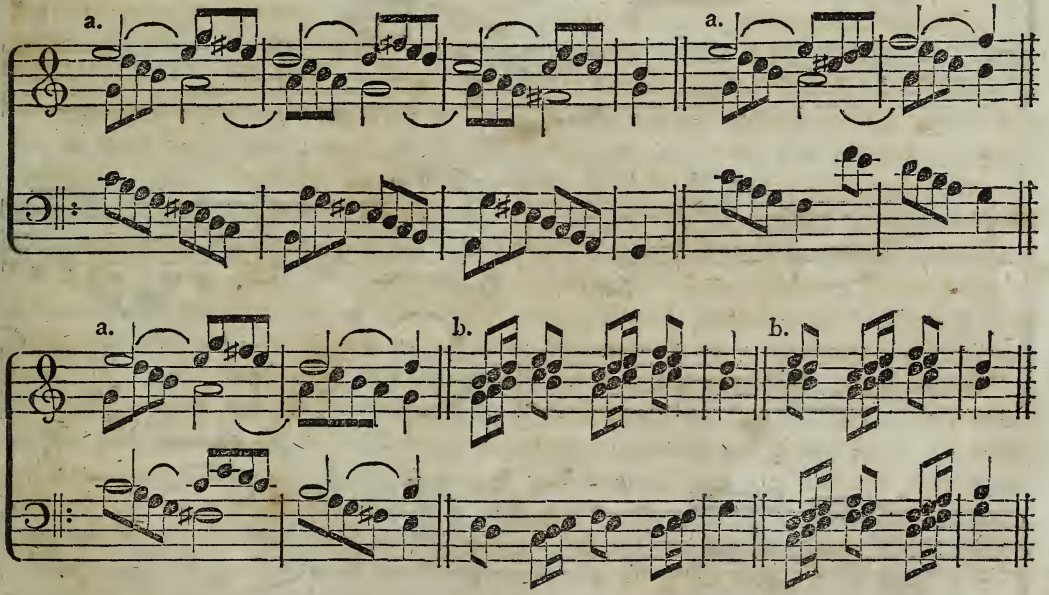
Die kontrapunktischen Stimmen können im dreistimmigen figurirten Kontrapunkte mit einander in gleichen, aber auch in ungleichen Zeittheilen fortschreiten, d. h. die Bewegung beider figurirten Stimmen kann zugleich in Vierteln, Achteln, Sechzehntheilen ꝛc. bestehen, oder die eine figurirte Stimme schreitet nur in schnellern Notengattungen fort als die gegebene Melodie, während die andere in langsamern als die figurirte Stimme oder auch als der Cantus firmus fortschreitet. Hierbei ist aber vorzüglich mit zu berücksichtigen, daß man die vorherrschende Bewegung, sie mag in Vierteln, Achteln oder Sechzehntheilen bestehen, in Einer Stimme wenigstens beibehalte, damit nicht im entgegengesetzten Falle das Ganze in seiner Einheit gestört, und der gehörige Zusammenhang vermißt werde. Denn wollte man bei einer vorherrschenden Achtelbewegung die kontrapunktischen Stimmen einen oder einige Takte hindurch in lauter Vierteln, dann wieder einen Takt in lauter Sechzehntheilen fortschreiten lassen, so könnte auf diese Art keineswegs ein Ganzes entstehen. Es ist aber nicht nöthig, daß bei einer vorherrschenden Achtelbewegung die kontrapunktischen Stimmen immer in lauter Achteln fortschreiten, sondern es können bei einer solchen Bewegung bisweilen in einer Stimme auch Sechzehntheile mit angebracht werden. So auch muß man bei Viertelharmonieenfortschreitungen und vorherrschender Achtelbewegung mitunter Achtelharmonieen mit anbringen, um dadurch die Akkorde enger mit einander zu verbinden, oder einer Stimme mehr Gesang und Schwung zu geben.

Schreiten im drei- und vierstimmigen Kontrapunkte die Stimmen stufenweise fort, so muß vorzüglich darauf gesehen werden, daß nicht so viele dissonirende Töne auf einander folgen, weil dadurch die Stimmen undeutlich, und die Stellen, in welchen solche Fortschreitungen vorkommen, ganz unverständlich und verwirrt werden. Z. B.

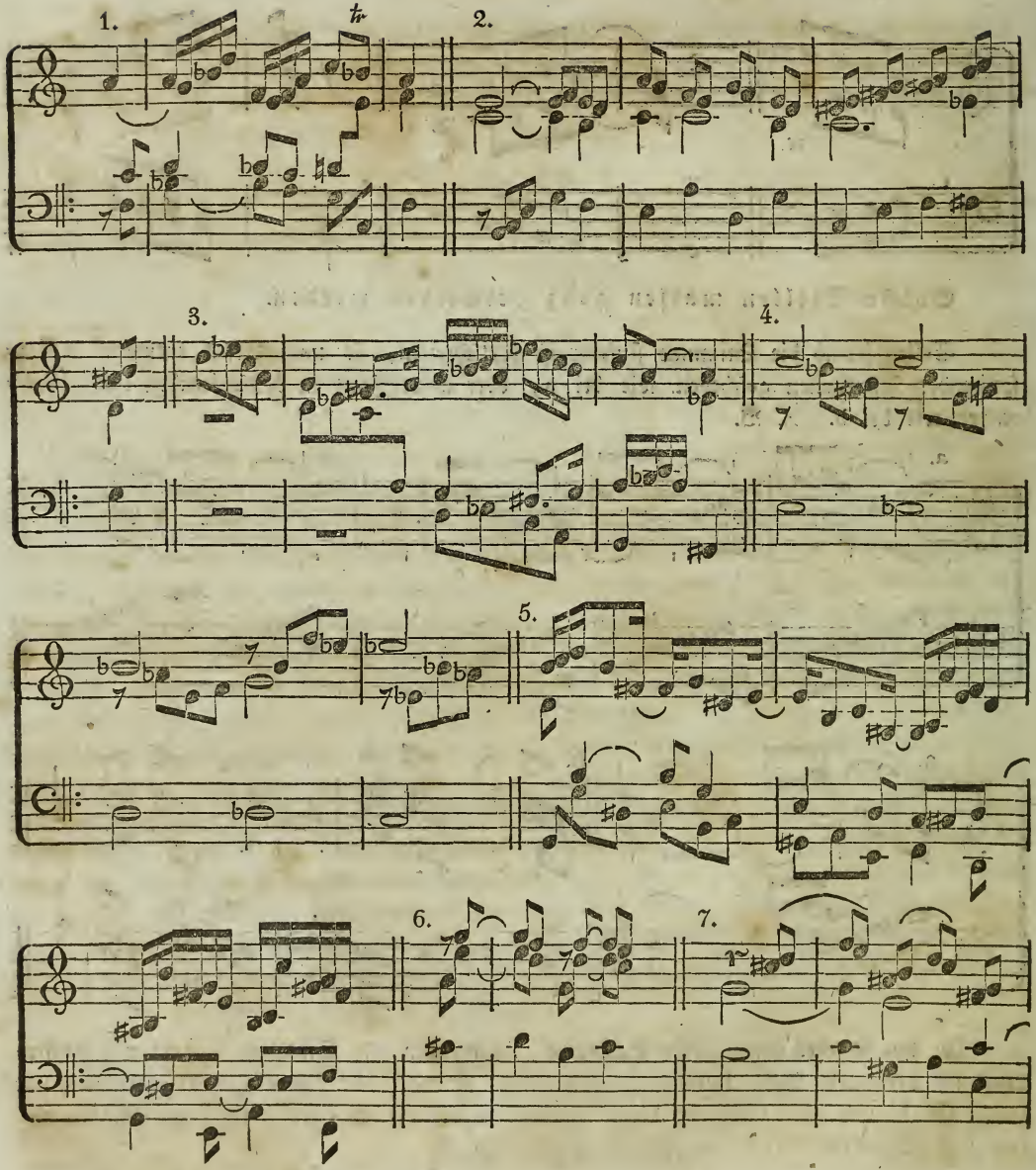


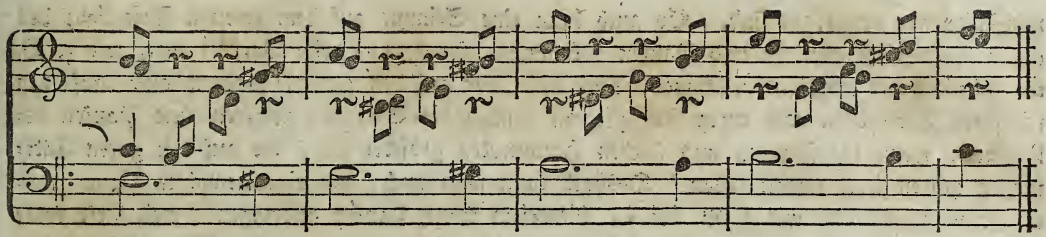
Solche Stellen müssen ganz vermieden werden.

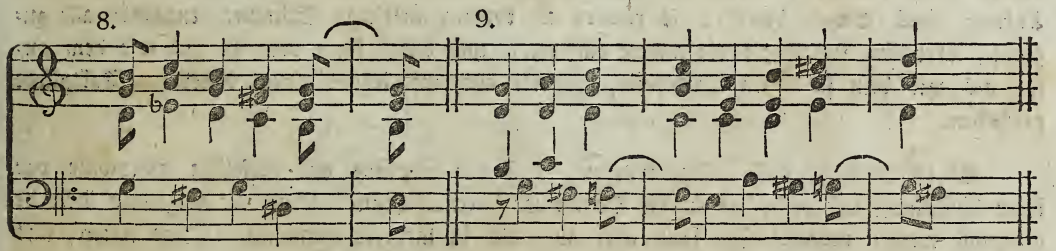
Sollen jedoch die Stimmen stufenweise fortschreiten, so muß dieses entweder in konsonirenden Intervallen geschehen wie bei a, oder abwechselnd in konsonirenden und dissonirenden wie bei b. Z. B.



In den so eben angeführten Beispielen, in welchen alle Stimmen figurirt und kontrapunktisch behandelt sind, kommen Dissonanzen, durchgehende Noten und Wechselnoten mit vor. Es können aber nicht nur diese, sondern auch Vorhalte, freie Vorhalte, Anticipationen und Retardationen mit angebracht werden. Z. B.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.



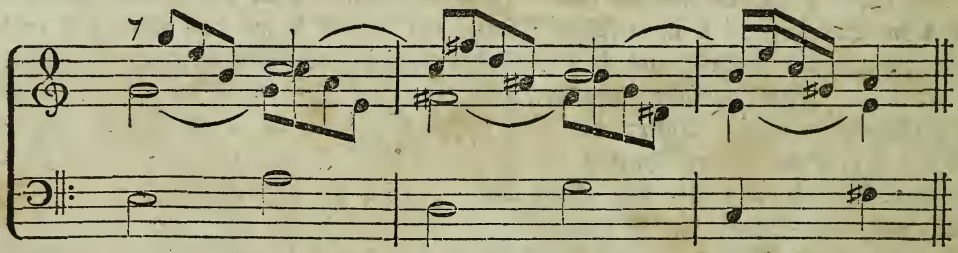


In diesen Beispielen sind Vorhalte: bei 1 im ersten Viertel des zweiten Taktes die Note A im Sopran; bei 6 in derselben Stimme das G und F auf dem ersten und dritten Viertel des zweiten Taktes, und in der Mittelstimme auf denselben Vierteln die Noten E und D ꝛc. — Freie Vorhalte sind: bei 1 im Soprane die erste Note des zweiten und dritten Viertels im zweiten Takte, die Töne F und C; ferner bei 2 im Soprane die erste Note des ersten und dritten Viertels im zweiten Takte, so wie auch das erste Taktglied eines jeden Viertels des dritten und vierten Taktes; bei 3 die Viertelnoten G in der Ober-, Mittel- und Unterstimme; bei 4 sämmtliche Achtelnoten, welche das erste Taktglied des zweiten und vierten Viertels bilden; bei 5 im Sopran das erste und siebente Sechzehntheil des dritten Taktes; bei 7 in den beiden Oberstimmen immer das erste Taktglied eines jeden Viertels. — Im achten Beispiele finden in den drei obern Stimmen Anticipationen, und im fünften und neunten im Sopran und Baß Retardationen statt.

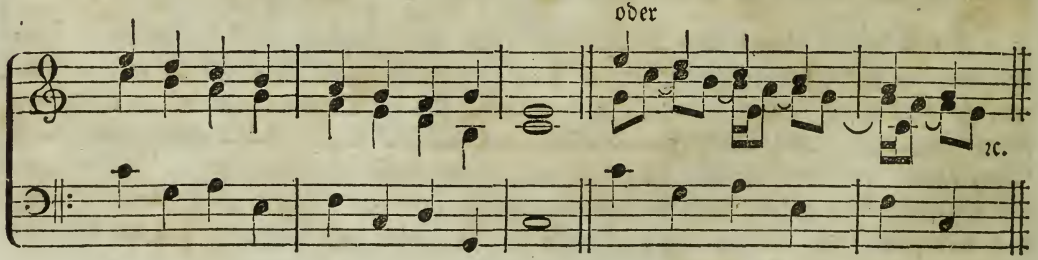
Die Stimmen können auch abwechselnd, oder einige zugleich Pausen bekommen, welches aus den so eben angeführten Beispielen zu ersehen ist. Will man aber Pausen anbringen, so muß dabei vorzüglich berücksichtigt werden, daß die Stimmen, welche sie bekommen sollen, auf dem guten Takttheile abtreten, weil nur auf diesem eine wirkliche Ruhe statt finden kann; auf dem schlechten hingegen darf es nur dann geschehen, wenn die Harmonie des vorhergehenden guten, auf welchem die Periode oder der Abschnitt statt gefunden hatte, noch beibehalten und mit zur vorhergehenden gerechnet wird, wo alsdann die Töne blos als

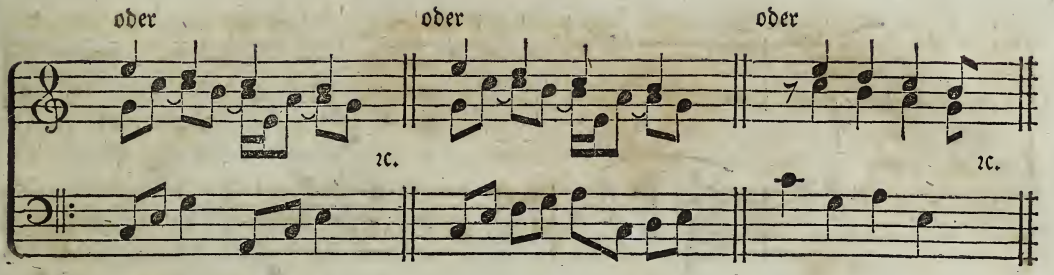
nachschlagende anzusehen sind. So auch kann eine Stimme auf dem zweiten Taktgliede des guten Takttheiles abtreten und Pausen bekommen, sobald das erste Vorhalt war, wie z. B. im siebenten der angeführten Sätze. Aber nicht nur auf den guten, sondern auch auf den schlechten Takttheilen oder deren Taktgliedern können die Stimmen abtreten und Pausen bekommen, wenn die Figuren aus solchen Hauptnoten gebildet sind, die auf den guten Takttheilen hätten statt finden sollen. Deshalb kann man auch, um eine gewählte Figur gehörig hervorzuheben ꝛc. wie z. B. bei 4, bisweilen kurze Pausen anbringen, weil diese keine völlige Ruhe bewirken, indem die Stimmen gleich wieder eintreten. — Was übrigens den Anfang eines Satzes betrifft, so können die kontrapunktischen Stimmen entweder alle zugleich, oder eine später als die andere einsetzen, und dieses kann eben so gut mit dem guten als mit dem schlechten Takttheile, so wie auch mit irgend einem beliebigen Taktgliede geschehen.

Es ist B. I. §. 107. gesagt worden, daß die Septime auf derselben Harmonie vor ihrer Auflösung erst aufwärts in die Octave ꝛc. schreiten könne, jedoch im folgenden Akkorde aufgelöst werden müßte. Sie kann aber auch erst in mehrere harmonische Töne treten, und sich dann im folgenden Akkorde auflösen. Z. B.

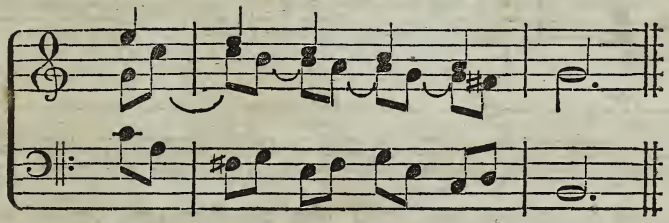


Im dreistimmigen Kontrapunkte können die beiden Oberstimmen in Terzen fortschreiten, wenn der Baß solche Töne bekommt, wodurch die Harmonienfolgen richtig, mit einander verwandt und die Akkorde vollstimmig werden. Z. B.

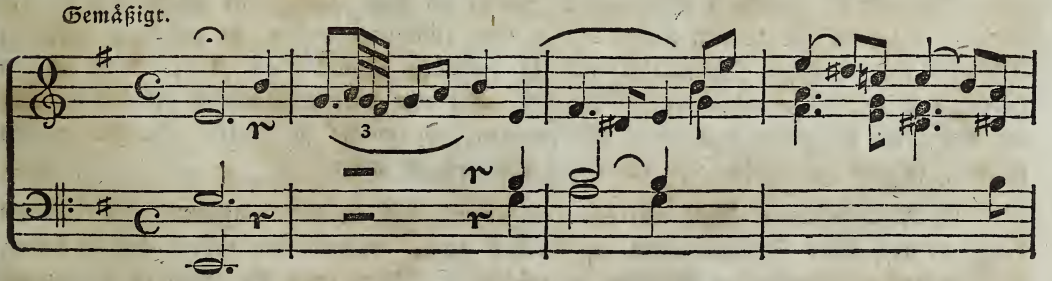


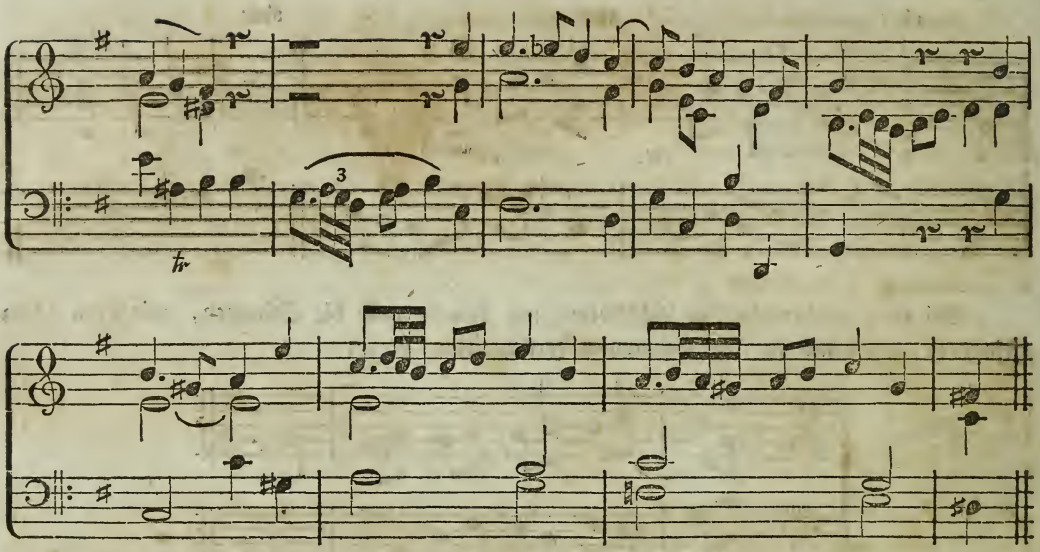


Bei einer vorherrschenden Achtelbewegung können auch die Stimmen, wie oben schon gesagt ist, bisweilen in Achtelharmonien fortschreiten. Z. B.



Es ist oben gesagt worden, daß man die Bewegung, welche in einer Periode 2c. einmal vorherrschend wäre, soviel als möglich beibehalten solle; nach geendigter Periode 2c. kann jedoch sehr wohl hiervon abgewichen, und eine andere Bewegung angebracht werden. Ja man kann wohl auch z. B. bei einer vorherrschenden Viertelbewegung ganz schnelle Notengattungen mit anbringen, und auf den schlechten Takttheilen bisweilen gar keine Note anschlagen lassen, was aber mit Vorsicht geschehen muß. Z. B.



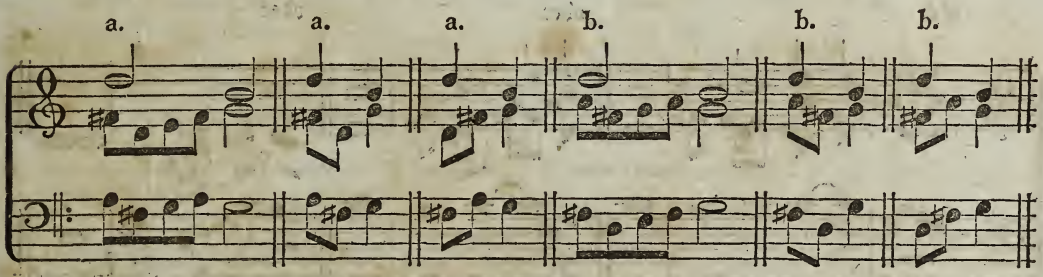


Auf den guten Takttheilen muß man aber die Bewegung der Zeiten durch das Anschlagen wenigstens Einer Note genau bestimmen, weil sonst im entgegengesetzten Falle der Takt sehr leicht verdunkelt oder ungewiß werden kann.

Die in dem so eben angeführten Beispiele im Sopran auf dem zweiten Viertel des vierten Taktes vorkommende übermäßige Sekundenfortschreitung Dis — C, ist erlaubt, weil auf dem Tone Dis ein Einschnitt statt findet, welcher dem Gehöre nicht nur eine kleine Ruhe, sondern auch einen merklichen Abfall empfinden läßt. — So auch können in demselben Beispiele die zufälligen Dissonanzen, welche im Sopran das erste Viertel des vierten, fünften, siebenten und zehnten Taktes bilden, frei eintreten, weil sie in den vorhergehenden Akkorden auf denselben Notenstufen und in derselben Stimme als Konsonanzen gelegen haben, und mithin gebunden werden konnten. Da aber diese Dissonanzen am Werthe länger sind, als die vorhergegangenen Konsonanzen, an welche sie hätten gebunden werden müssen, so war vorzuziehen, sie lieber frei eintreten zu lassen.

Es ist wohl kaum nöthig hier mit anzuführen, daß in den kontrapunktischen Sätzen bisweilen auch Eine Stimme allein fortschreiten darf, während die andern Pausen haben, wie aus dem vorhergehenden Beispiele zu ersehen ist. Man kann aber auch im dreistimmigen Kontrapunkte Zweien, und im vierstimmigen Dreien Stimmen ihre melodische Fortschreitung, und nur Einer Pausen geben.

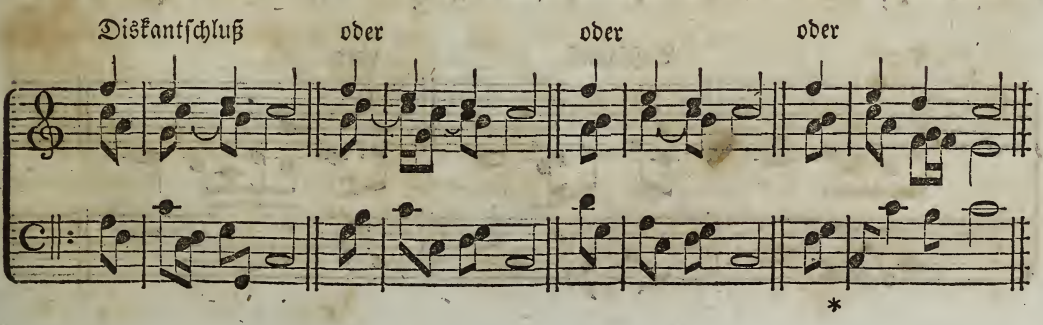
Damit aber der drei-, vier- und mehrstimmige Satz nicht kraftlos werde, so suche man immer so viel als möglich die kräftigsten Töne in den Baß zu legen, d. h. die Grundtöne selbst, oder deren Terzen. Wenn daher die Terz in der Mittelstimme liegt, so wird man am besten dem Basse den Grundton geben; liegt hingegen die Quinte in der Mittelstimme, so wird der Baß die Terz bekommen müssen, wenn diese nicht schon in der Oberstimme vorkommt. Ist dieses der Fall, so muß man ihm den Grundton geben. Folgende Stellen bei a würden ganz kraftlos seyn, weil die Mittelstimme kräftigere Töne hat als der Baß; die Stellen bei b aber, in welchen der Baß die Töne der Mittelstimme bei a übernommen hat, werden gewiß kräftig hervortreten. Z. B.

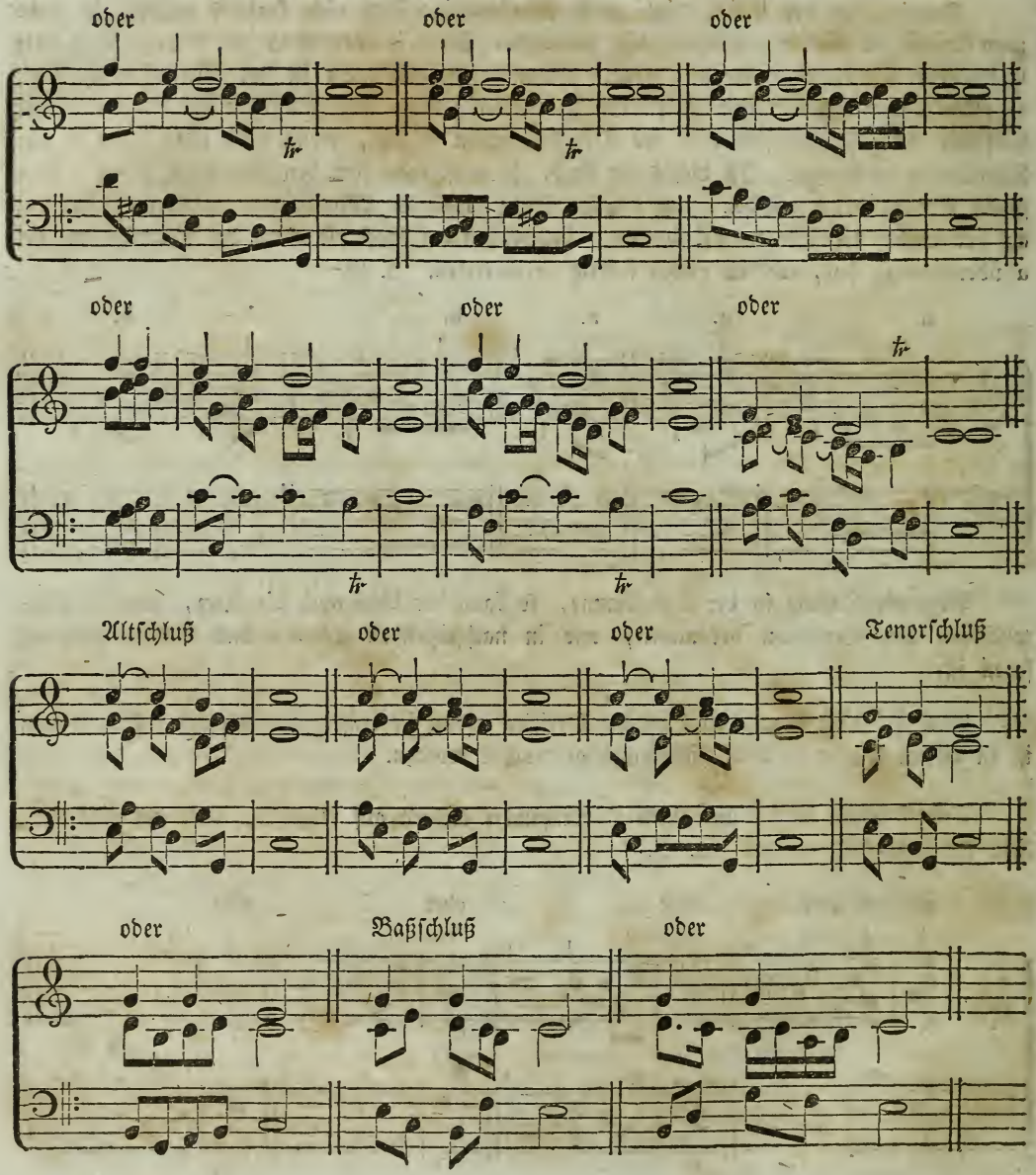


Liegt die Quinte in der Oberstimme, so kann der Baß auch die Terz, und die Mittelstimme den Grundton bekommen, wie in nachfolgenden Tenor- und Baßschlüsseln zu sehen ist.

Was die nachschlagenden Baßtöne betrifft, wenn sie kräftig hervortreten sollen, davon ist in diesem Bande §. 190. hinlänglich gesprochen worden.

Die Schlüsse im dreistimmigen Kontrapunkte können auf folgende, oder auf eine ähnliche Art behandelt werden. Z. B.



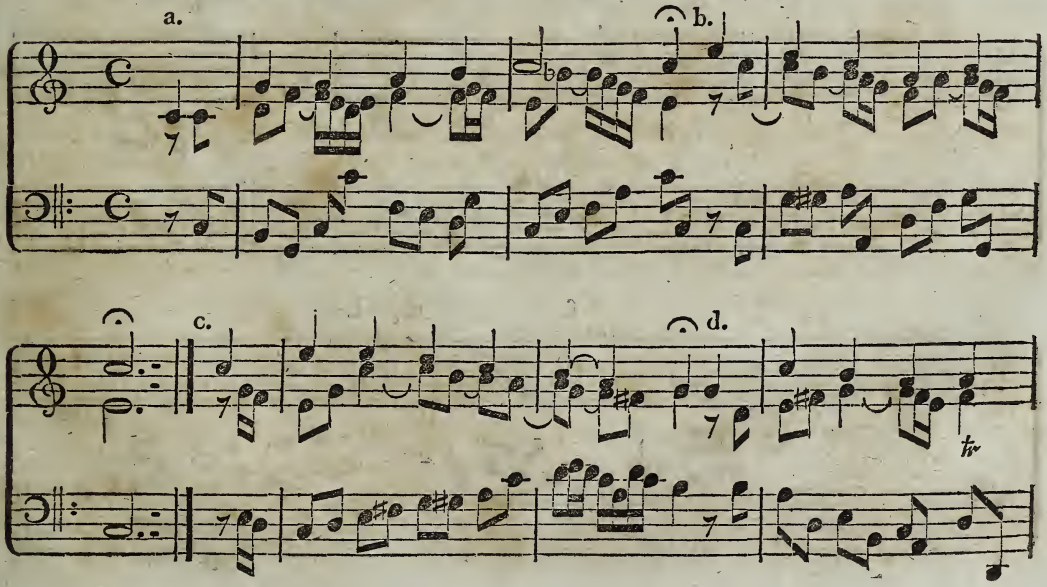

oder
oder
oder
oder
oder
oder
Altschluß
oder
oder
Tenorschluß
oder
Baßschluß
oder

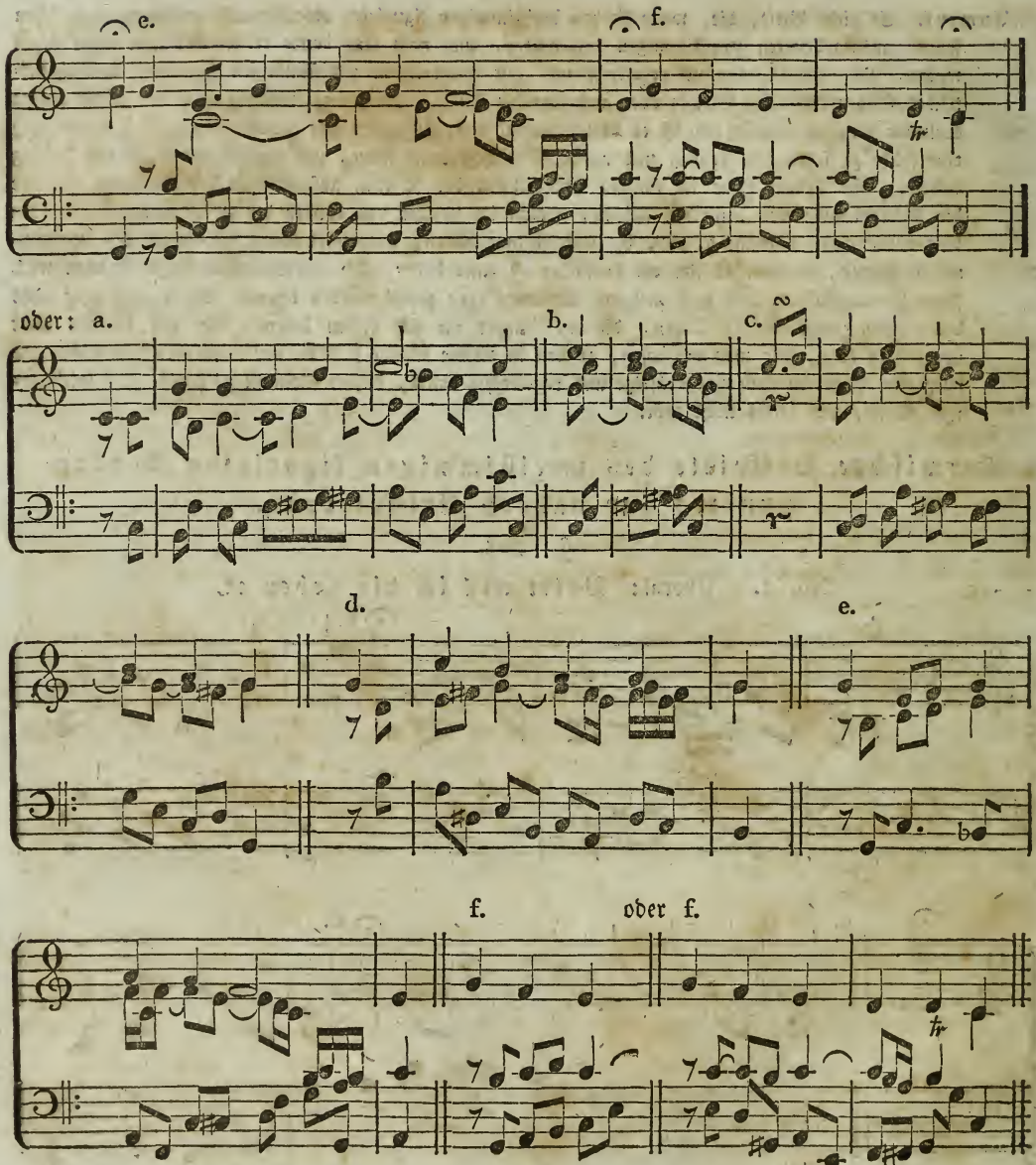
Anmerk. Es giebt Viele, die, wenn sie den dreistimmigen figurirten Kontrapunkt anfangen, den schon früher ausgearbeiteten zweistimmigen beibehalten, und noch eine dritte tiefere Stimme dazu setzen wollen. Obgleich in manchen regelrecht und gut gearbeiteten zweistimmigen figurirten kontrapunktischen Sätzen bisweilen Stellen oder auch einzelne Takte vorkommen, welchen man eine dritte tiefere Stimme beifügen könnte; so ist es doch nicht möglich, zu einem gut gearbeiteten ganzen Satze noch eine solche zu setzen, die kräftig und natürlich fortschreitend wäre, und zugleich einen schönen Gesang bildete. So besteht zwar im fünften und sechsten der so eben aufgeführten dreistimmigen Schlüsse die Mittelstimme aus denselben Tönen, welche im zweiten und dritten der zweistimmigen figurirten kontrapunktischen Schlüsse §. 199. die Unterstimme bilden; auch wird der Kontrapunkt des zweistimmigen Satzes, wenn man ihn als doppelten zu einer drei- oder vierstimmigen Fuge benutzen will, schon so eingerichtet, daß noch mehrere Stimmen dazu gesetzt werden können; dieses geht aber nicht bei größern zweistimmigen Sätzen, die ein Ganzes für sich bilden sollen. Wer sich hiervon nicht überzeugen kann, der mag versuchen, zu den in diesem Bande §. 200. vorkommenden zweistimmigen figurirten Choralen noch eine kräftige und regelrechte dritte, tiefere Stimme zu setzen. Er wird gewiß finden, daß dieses nicht geht.

Vermischte Beispiele des zweistimmigen figurirten Kontrapunktes zur nähern Erläuterung.

§. 203.

No. 1. Choral: Valet will ich dir geben ꝛc.




e.
f.
oder: a.
b.
c.
d.
e.
f.
oder f.

Bemerkungen über die kontrapunktische Behandlung dieses Chorals.

Es wurde oben gesagt, daß man im dreistimmigen Kontrapunkte der Baßstimme so viel als möglich immer den kräftigsten Ton geben sollte, welches auch in sämmtlichen, hier zum Vorbilde aufgestellten Choralen berücksichtigt worden ist. Von dieser Regel mußte jedoch abgewichen, und oft der Grundton ꝛc. in die Mittelstimme gelegt werden, um entweder die im Basse vorkommenden Dissonanzen auflösen, oder dem Basse selbst einen guten Gesang, oder eine chromatische Fortschreitung geben zu können.

In der ersten Strophe des ersten Taktes ist das C in der Melodie die Octave der Tonleiter, welche zu Anfange eines Satzes entweder vollstimmig, oder im Einklange, und zwar ohne eine Achtelpause, oder auch mit einer solchen kontrapunktirt werden kann. Da auf letztere Art in diesem Chorale die kontrapunktischen Stimmen mehr Schwung bekommen, so wurde dieses vorgezogen, und der Gleichheit wegen in allen nachfolgenden Strophen beibehalten. Dem ersten Viertel des zweiten Taktes (der Quinte der Tonleiter) mußte die Dominante zur Begleitung dienen, wenn das gute Takttheil durch eine neue und kräftige Harmonie gehörig hervorgehoben werden sollte. Der dreistimmige Satz kann aber bei den besten und kräftigsten Harmonienfolgen doch oft sehr matt werden, wenn nicht zugleich auch mit darauf gesehen wird, daß der Baß kräftige Töne erhält. Dieser konnte jedoch hier nur die Terz des Grundtons bekommen; denn hätte man ihm den Grundton selbst geben wollen, so würde dadurch mit dem Sopran eine fehlerhafte Octavenfortschreitung (C — G) entstanden seyn. Die Quinte des Grundtons konnte aber auch nicht wohl in den Baß gelegt werden, weil auf diese Art der Quart-Sexten-Akkord entstanden wäre, der hier viel zu kraftlos seyn würde. Auf dem zweiten Taktgliede tritt die leere Septime ein, welches aber geschehen darf, weil auf dem ersten der Akkord vollstimmig erschienen war. Es konnte jedoch auch, wie nach dem Schlusse des Chorals bei a bemerkt ist, der Baß auf dem zweiten Taktgliede in die Dissonanz F treten. Das zweite Viertel desselben Taktes (die Quinte der Tonleiter) ist mit der Tonika beharmonirt, und der Mittelstimme die Quarte als Vorhalt vor der Terz, so wie dem Basse der Grundton gegeben worden. Die Mittelstimme konnte statt der Verzierung auch die einfachen Töne, die Achtel F und E haben. Dem dritten Viertel (der Sexte der Tonleiter) ist die Unterdominante, und dem vierten (der Septime) die Dominante zur Begleitung gegeben. Wenn aber, so wie hier, auf die Unterdominante die Dominante folgt, und der Sopran die Terz von beiden bildet, so muß der Baß vom Grundton der erstern zwei Töne abwärts in die Quinte der Dominante schreiten, damit nicht, wenn man ihm den Grundton der letztern auch geben wollte, in den äußern Stimmen zwei große Terzenfortschreitungen entstehen. Die Sexte und Septime der Tonleiter

konnten jedoch auch, wie bei a gezeigt ist, mit Dominanten vor eigenthümlichen Akkorden begleitet, und dem Basse chromatische Töne gegeben werden. Die zwei letzten Noten dieser Strophe, welche die Octave der Tonleiter bilden, können nur auf dem ersten und dritten Viertel mit der Tonika, und auf dem zweiten mit der Unterdominante beharmonirt werden, wenn die Verlängerung des Schlusses kräftig werden soll. Was die kontrapunktische Behandlung dieses Schlusses betrifft, so kann man auch statt der Verzierung der Mittelstimme auf dem zweiten Viertel die einfachen Töne setzen wie bei a, und die nachschlagende Baßnote C, auf dem zweiten Taktgliede des dritten Viertels, weglassen.

Die erste melodische Note der zweiten Strophe ist die Terz der Tonleiter, welche, nach einer vorhergegangenen Achtelpause, mit der Tonika kontrapunktirt ist. Es konnte jedoch diese Achtelpause auch wegfallen, und die Stelle so genommen werden, wie sie bei a nach dem Schlusse des Chorals statt findet. Dem ersten Viertel des darauffolgenden Taktes (der Sekunde der Tonleiter) ist die Dominante, dem zweiten die Untermediante, dem dritten die Wechseldominante und dem vierten die Dominante zur Begleitung gegeben. Der Baß hat auf dem ersten Taktgliede immer den Grundton und auf dem zweiten des zweiten und vierten Viertels die nachschlagende Octave; auf dem zweiten Taktgliede des ersten Viertels hingegen wird er um einen halben Ton erhöht, wodurch die E Harmonie entsteht, welche nach der Untermediante leitet; auf dem dritten Viertel aber schlägt die Terz des Grundtons nach. Der Mittelstimme sind in dieser Stelle Vorhalte gegeben, um die Akkorde recht eng mit einander zu verbinden.

Dem ersten Viertel des zweiten Theils (der Octave der Tonleiter) kann man zur kontrapunktischen Begleitung entweder eine Achtelpause und die nachfolgende Tonika, oder, weil auf die folgende melodische Note wieder die Tonika kommt, eine Viertelpause geben, wie am Schlusse des Chorals bei c gezeigt ist. Im ersten, so wie im zweiten Viertel des folgenden Taktes bilden die melodischen Noten E die Terz der Tonleiter, welche mit der Tonika beharmonirt werden mußte. Da nun die kontrapunktischen Hauptnoten im Basse (C — E) nur eine Terz von einander entfernt sind, so ist der melodischen Fortschreitung wegen die dazwischen liegende Sekunde D als durchgehende Note benutzt, und der Mittelstimme ein harmonischer Ton, welcher nicht stufenweise fortschreitet, gegeben worden. Es entsteht zwar hierdurch auf dem zweiten Taktgliede des ersten Viertels im Baß und in der Mittelstimme eine leere Quarte, die aber statt finden darf, weil sie aus einer durchgehenden und harmonischen Note besteht, und die Terz des Grundtons in der Melodie ausgehalten wird [127]). Auf dem zweiten Taktgliede des zweiten Viertels durfte im Baß die durch-

[127]) Solche oder ähnliche leere Intervalle können auch vorkommen, wenn ein anderer harmonischer Ton in irgend einer Stimme ausgehalten wird.

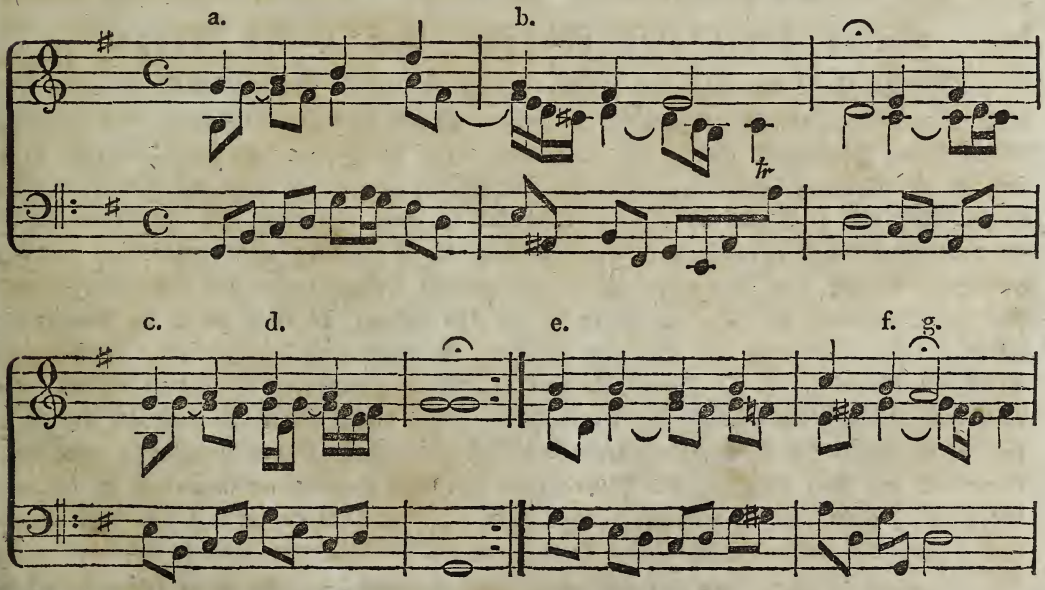
gehende Note nicht F, sondern sie mußte Fis seyn, um dadurch den Uebergang nach der Dominante anzuzeigen. Dieser Uebergang wird nach dem Schlusse des Chorals in der Stelle bei c erst auf dem dritten Viertel, nach vorhergegangener Wechseldominante, durch das Fis im Basse fühlbar gemacht, worauf dann lauter Achtelharmonien folgen.

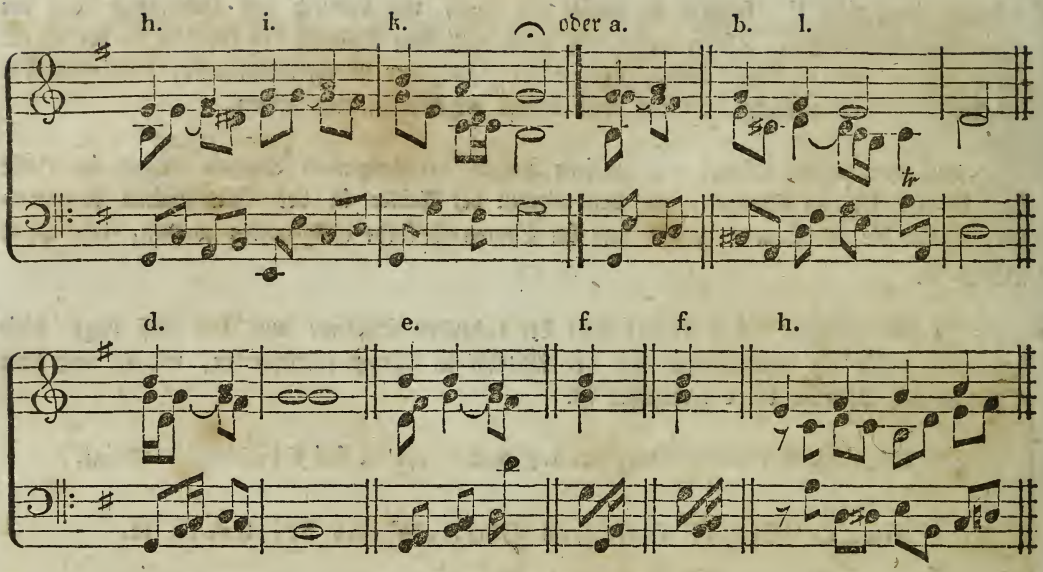
Auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes der folgenden Strophe konnte im Basse statt D auch Dis nachschlagen, auf dem vierten der Triller in der Mittelstimme weggelassen, dafür die Verzierung gesetzt und im Sexten-Akkorde ausgehalten werden, wie bei d gezeigt ist.

In der Strophe bei e konnte statt der ruhenden Septime auch der Baß liegen bleiben, und dafür die Mittelstimme mit der Melodie in Terzen fortschreiten, wie es nach dem Schlusse des Chorals bei e angeführt ist.

Die mannichfaltige Behandlung der letzten Strophe ist bei f hinlänglich gezeigt.

No. 2. Choral: Gott des Himmels und der Erden ꝛc.





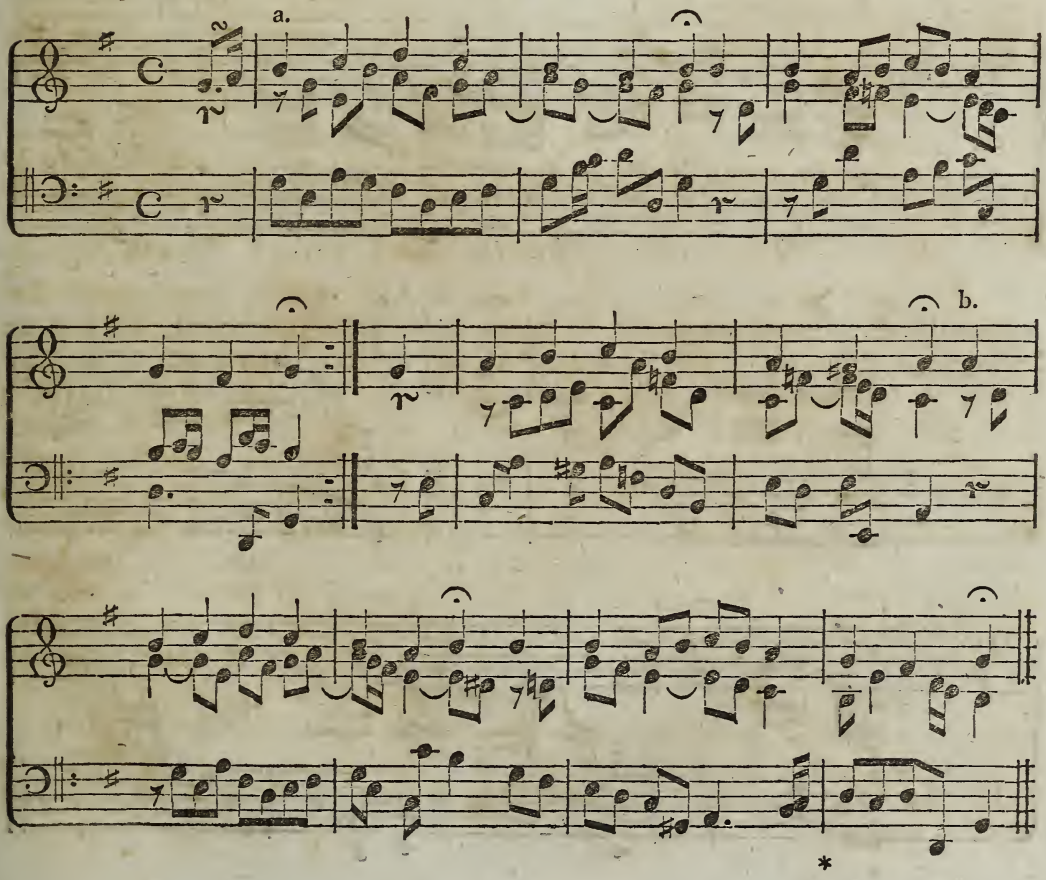
Einige kurze Bemerkungen über diesen Choral.

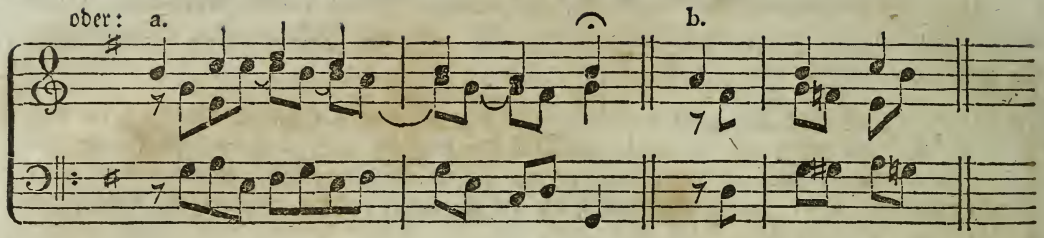
Sind die Töne der Tonleiter solche, welche die Tonika und die darauf folgende Dominante zur Begleitung haben sollten, so werden sie am besten so behandelt, daß man der Mittelstimme Bindungen giebt, den Baß aber vom Grundtone der Tonika in die Terz, oder in die Mediante schreiten, darauf die Quintsexte, und nach dieser erst die Dominante folgen läßt, wie z. B. bei a, c, d, h, i und l, weil auf diese Art die kontrapunktischen Stimmen nicht nur sehr melodisch, sondern die Harmonien auch enger mit einander verbunden werden. — Im ersten Viertel des zweiten Taktes konnte die Mittelstimme auch statt der Verzierung die einfachen Noten E und Cis haben; da aber durch die Verzierung auf dem ersten Taktgliede eine Bindung entstand, so wurde dieses vorgezogen. Auch konnte auf dieses Viertel gleich die Dominante von D (die A Harmonie) genommen werden, wie nach dem Schlusse des Chorals bei b gezeigt ist. Bei dieser Stelle ist noch zu bemerken, daß man, wenn im Dominantenakkorde der Baß von der Terz zum Grundton, oder vom Grundton zur Terz schreitet, die Mittelstimme mit dem Baß immer in Terzen fortschreiten lassen muß, weil sonst im entgegengesetzten Falle meistens Octaven für's Gehör entstehen. — Bei g findet der halbe Schluß statt, in welchem die Mittelstimme eben so behandelt wird, wie im zweistimmigen Satze die kontrapunktische Stimme. — Bei k ist der Altschluß in den Baß gesetzt.

Ueber die kontrapunktische Behandlung der übrigen Stellen braucht wohl keine Erörterung weiter gegeben zu werden, indem über diese hier noch vorkommenden Sätze hinlänglich gesprochen worden ist.

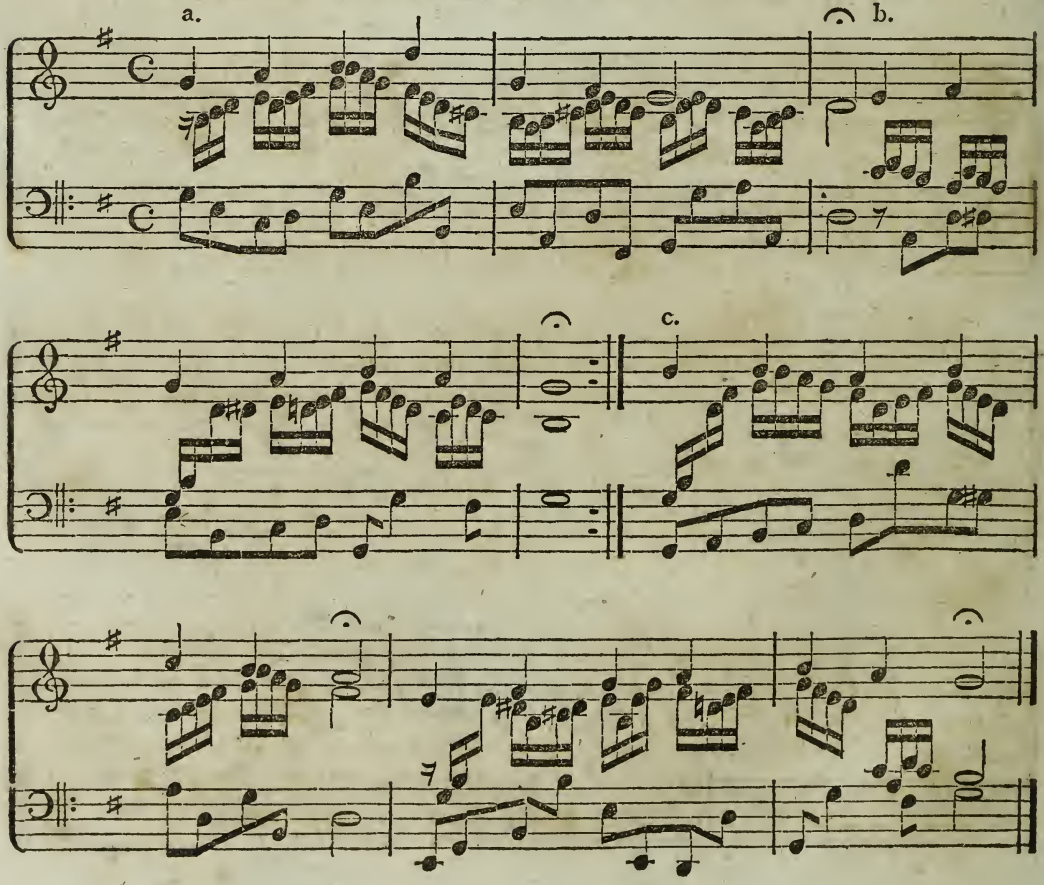
Anmerk. In allen Strophen dieses Chorals setzen die kontrapunktischen Stimmen zugleich mit der Melodie ein, ohne daß ihnen, so wie im vorhergehenden Chorale, erst eine Pause gegeben wäre. Die kontrapunktischen Stimmen können aber nicht nur mit der Melodie zugleich, oder nach einer vorhergegangenen Pause, sondern auch eine später als die andere einsetzen, welches aus nachstehendem Chorale zu ersehen ist.

No. 3. Choral: Allein Gott in der Höh' sey Ehr' ꝛc.

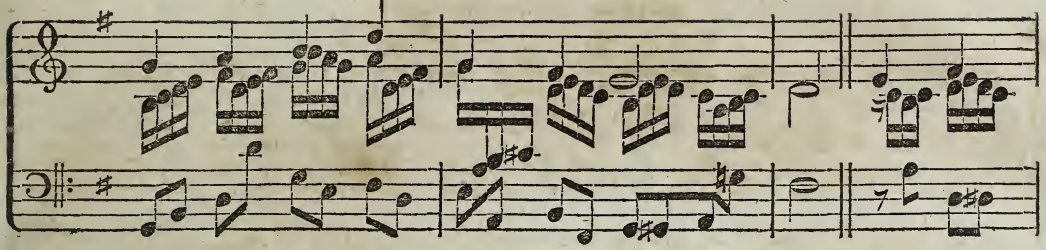




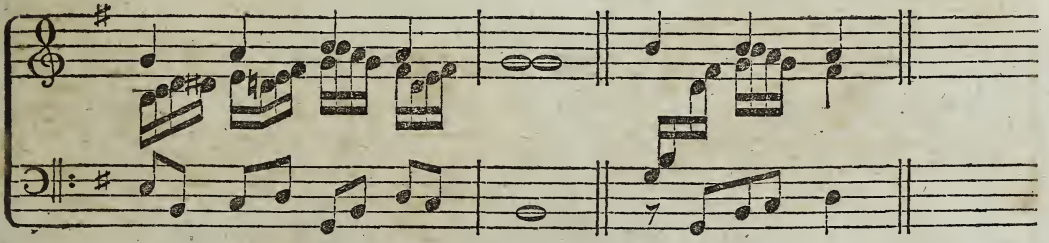
No. 4. Choral: Gott des Himmels und der Erden ꝛc.



oder: a. b.



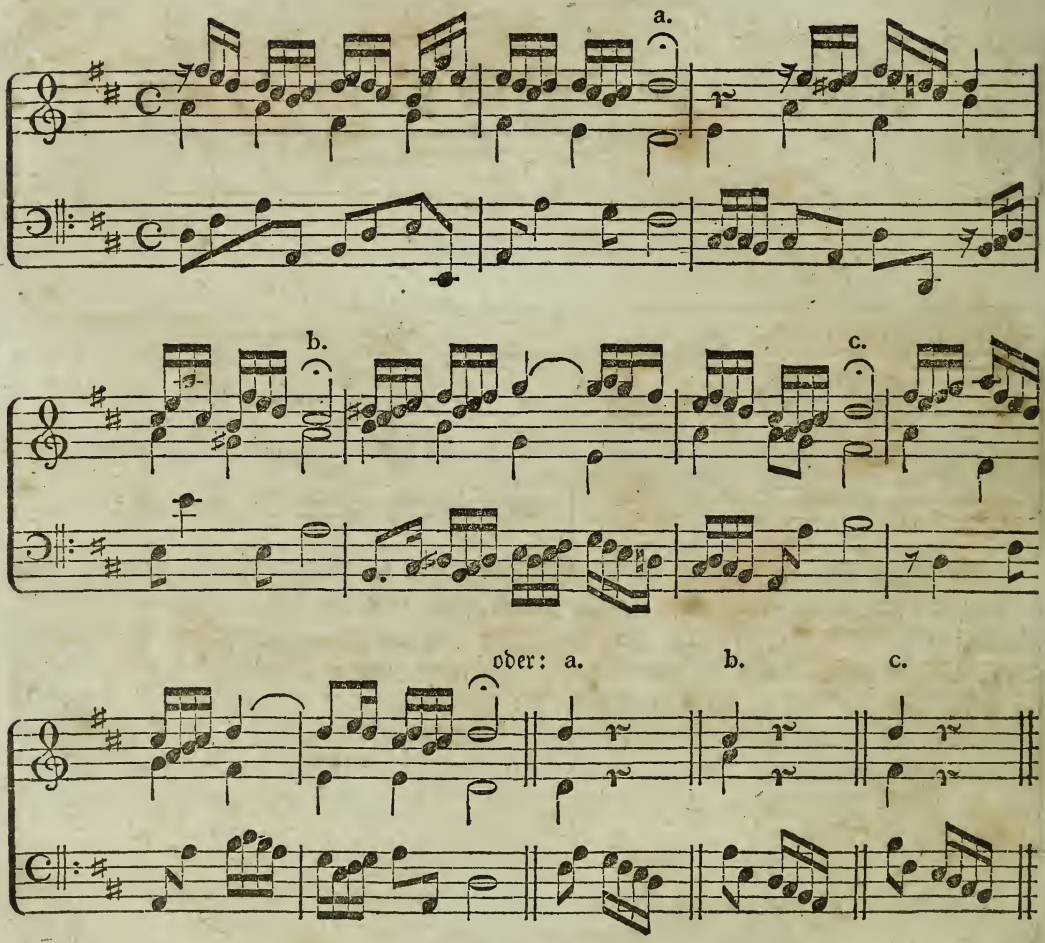
c.



In diesem Chorale schreitet die Mittelstimme immer in Sechzehntheilen, und der Baß in Achteln fort. Beim Verfertigen solcher Stücke muß man aber nicht blos auf die Vollstimmigkeit der Akkorde, sondern vorzüglich auch mit auf die Figuren der Mittelstimme sehen, daß sie natürlich und fließend sind. — Auf dem zweiten Viertel des zweiten Taktes der ersten Strophe darf in der Mittelstimme die letzte Note nicht C, sondern sie muß Cis seyn, weil die Wechseldominante darauf folgt, indem diese Stelle hier in D dur modulirt. — Nach dem Schlusse des Chorals schlägt bei b, im letzten Viertel des ersten Taktes, auf das D in der Mittelstimme die Baßnote Dis an, welches aber geschehen darf, weil hier D Vorhalt vor C ist.

In den folgenden figurirten Beispielen sind die kontrapunktischen Hauptnoten der beiden, Seite 83. dieses Bandes vorkommenden Chorale deshalb ganz beibehalten worden, damit man daraus ersehe, wie in solchen Stücken die Bildung der Figuren ohngefähr seyn könne, um ähnliche Beispiele darnach verfertigen zu lernen. — Es wird übrigens von gutem Nutzen seyn, wenn ein jeder, der in den thematischen Arbeiten, Fugen ꝛc. künftig etwas Tüchtiges leisten will, recht fleißig Stücke solcher Art ausarbeitet.

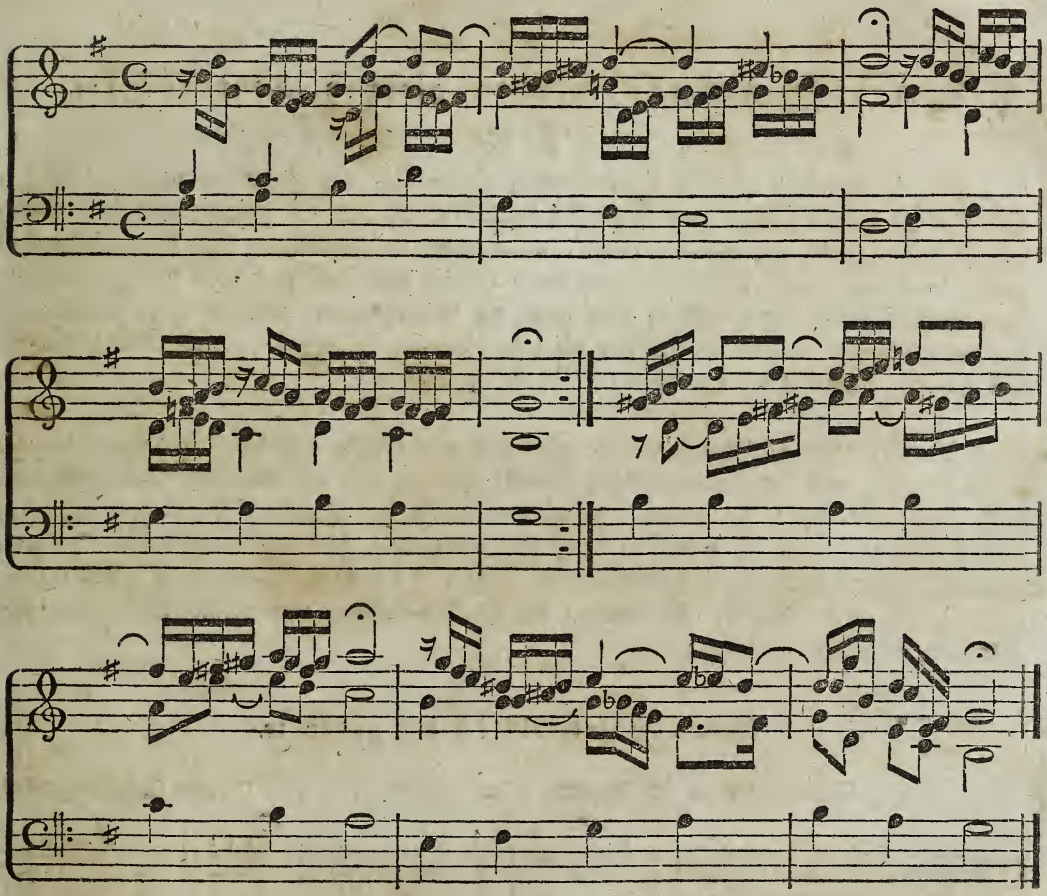
No. 5. Choral: Jesu, komm' doch selbst zu mir ꝛc.
Cantus firmus im Alt.



Anmerk. Nach solchen wie bei a, b und c vorkommenden Figuren, in welchen die Baßstimme auf dem letzten Taktgliede der schlechten Zeit abtritt, können auch, wie schon oben gesagt ist, Pausen statt finden, weil sie blos Verzierungen der auf die gute Zeit fallenden Hauptnoten sind.

No. 6. Choral: Gott des Himmels und der Erden ꝛc.

Cantus firmus im Baß.



Fünftes Kapitel.

Vom vierstimmigen einfachen gleichen Kontrapunkte.

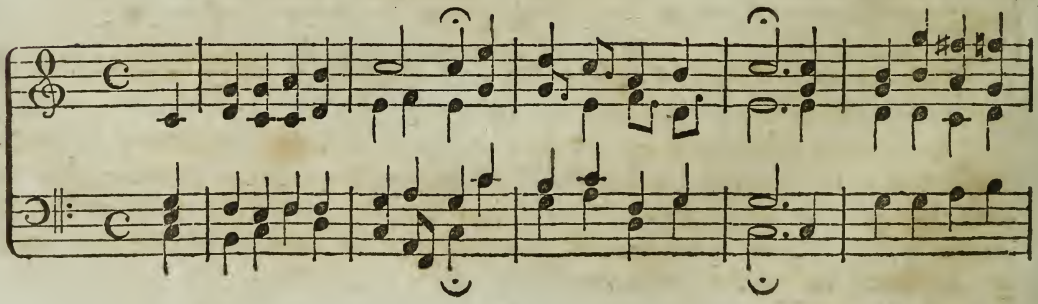
§. 204.

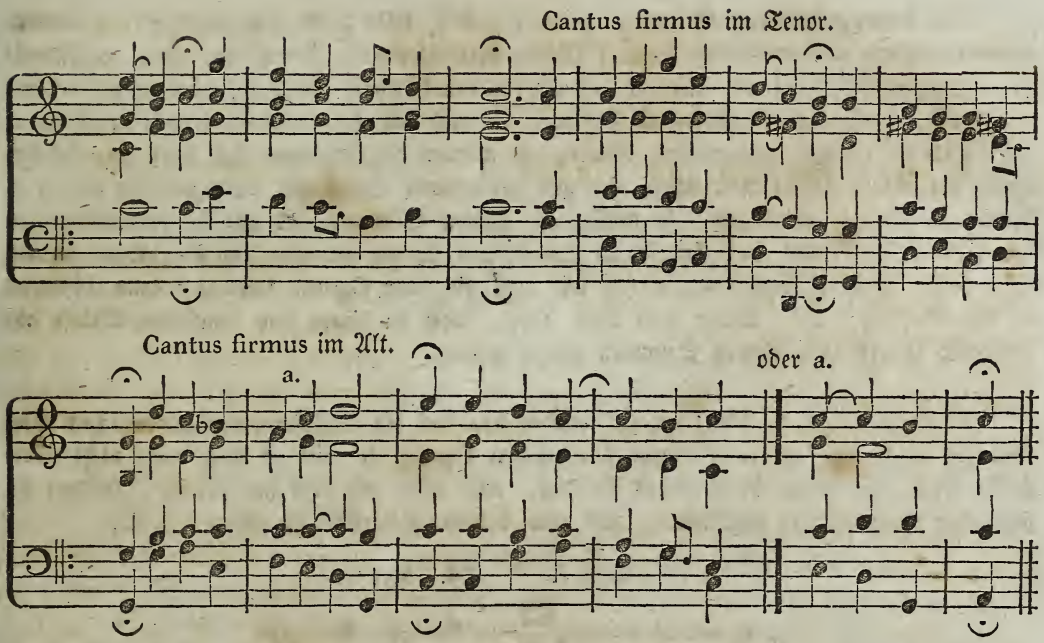
Im vierstimmigen gleichen Kontrapunkte, welcher als eine Folge von vollständigen Akkorden anzusehen ist, muß man vorzüglich darauf sehen, daß die Akkorde nach den Regeln der Harmonie richtig auf einander folgen, einen guten Zusammenhang und Mannichfaltigkeit haben, und daß eine jede Stimme nach ihrer Art für sich einen fließenden Gesang und eine reine Fortschreitung bilde. Wenn nun auch die Mittelstimmen sehr oft nicht so melodisch und reizend gesetzt werden können wie die Oberstimme, so müssen sie doch eben so singbar und für den Ausdruck nicht minder wirkend seyn, als diese.

Da aber schon hinlänglich davon gesprochen worden ist, wie die Akkorde auf einander folgen können, wie ihr Zusammenhang bewirkt werde, und wie die Stimmenfortschreitung beschaffen seyn müsse; da ferner sehr viele Beispiele des vierstimmigen Satzes im ersten Bande aufgeführt sind; so würde es ganz überflüssig seyn, hier noch mehr darüber zu sprechen und mehrere Beispiele aufzustellen. Es folgt deshalb vom vierstimmigen gleichen Kontrapunkt nur ein Beispiel, in welchem der Cantus firmus abwechselnd in den vier verschiedenen Stimmen vorkommt.

Choral: Valet will ich dir geben ꝛc.

Cantus firmus im Sopran. Cantus firmus im Baß.





Anmerk. Legt man den Cantus firmus in den Alt, Tenor oder Baß, so muß man bei der Beharmonirung desselben nicht nur eben so verfahren, als wenn er die Oberstimme bildete, sondern man muß dabei auch auf die Bildung der andern Stimmen, und vorzüglich auf die der Oberstimme große Sorgfalt verwenden, damit sie recht melodisch und mannichfaltig werden.

Sechstes Kapitel.

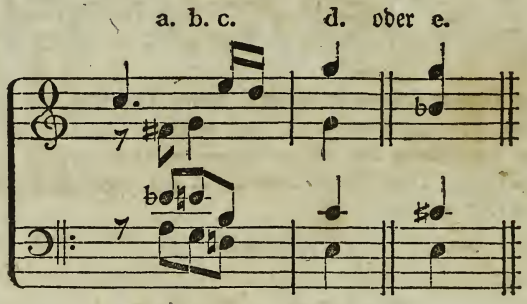
Vom vierstimmigen einfachen figurirten Kontrapunkte.

§. 205.

Da über die Stimmenführung, Vollstimmigkeit der Akkorde, Behandlung der Dissonanzen hinlänglich gesprochen, so wie über die Bewegung der figurirten Stimmen, über die nachschlagenden und durchgehenden Noten, freien Vorhalte ꝛc. gehörige Anleitung gegeben worden ist; so wird wohl hier beim vierstimmigen figurirten Kontrapunkte nur noch wenig zur Erörterung aufzuführen nöthig seyn.

Die kontrapunktischen Stimmen sollen (nach §. 194. d. B.) nicht blos begleitende, sondern zugleich auch melodische seyn. Wollte man aber beim Verfertigen eines vierstimmigen figurirten Satzes allen Stimmen zugleich eine Melodie geben, welche aus gebrochener Harmonie, durchgehenden Noten ꝛc. beständ, die doch als Hauptmelodie in einer Stimme nur allein deutlich hervortreten könnte, so würden die Stimmen sich selbst im höchsten Grade verdunkeln. Will man daher eine aus gebrochener Harmonie, durchgehenden Noten ꝛc. bestehende Melodie anbringen, so müssen die andern Stimmen ihr nur in Fortschreitungen von kleinen Intervallen und langsamen melodischen Notengattungen zur Begleitung dienen. Eine solche figurirte Hauptmelodie (so wie auch ein jeder Cantus firmus) kann übrigens in den Sopran, Alt, Tenor oder Baß allein, oder in einem und demselben Stücke abwechselnd in die verschiedenen Stimmen gelegt werden.

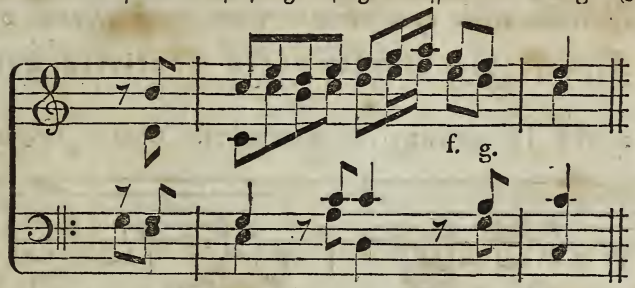
Obgleich (B. I. §. 127.) gezeigt worden ist, daß die Auflösung der wesentlichen Dissonanzen auch eine andere Stimme übernehmen könne; so wird es doch wohl nicht überflüssig seyn, hier noch ein ähnliches Beispiel, aber nicht wie dort im gleichen, sondern im figurirten Kontrapunkte anzuführen, und eine Erklärung darüber zu geben. Z. B.



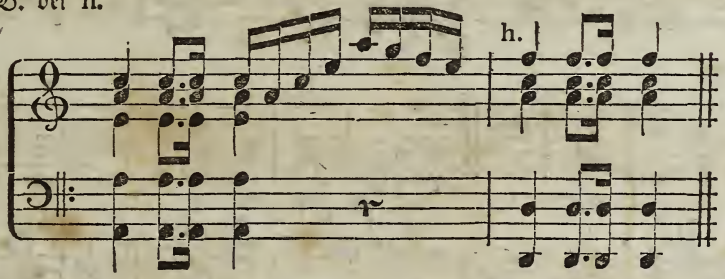
In dem unächten Quint-Sexten-Akkorde bei a sind die Töne C und Es (im Sopran und Tenor) wesentliche Dissonanzen, welche bei b in zufällige verwandelt werden, indem die Terz des vorhergehenden Akkords, nachdem der Baß eine Stufe abwärts geschritten, nun Quarte, und die Quinte Sexte geworden, und dadurch der dissonirende Quart-Sexten-Akkord entstanden ist. Die Tenornote Es ist zwar einen halben Ton aufwärts nach E getreten, welches aber geschehen darf, weil sie nicht nur auf derselben Stufe, sondern zugleich auch Dissonanz geblieben ist. Die zufälligen Dissonanzen C und E (die Quarte und Sexte) bei b sollten sich nun im folgenden Akkorde in denselben Stimmen eine Stufe abwärts auflösen. Das geschieht aber nicht, sondern die Quarte übernimmt bei c die Auf-

lösung der Sexte, und diese die der Quinte [128]). Auch konnte der Sextenakkord bei d übergangen, und auf dem dissonirenden Akkord bei c gleich wieder ein durch Ellipse verwandter dissonirender genommen werden wie bei e.

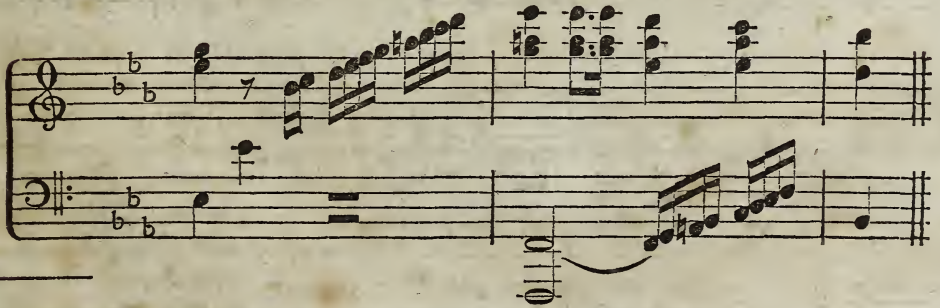
Man kann auch auf derselben Harmonie nach der Dissonanz erst eine kurze Pause setzen wie bei f, und darauf die Auflösung erfolgen lassen wie bei g. Z. B.



Im freien Style kann die Septime, wenn sie im vorhergehenden Akkorde in einer andern Stimme als Konsonanz gelegen hatte, bisweilen nach einer Pause auch frei eintreten, wie z. B. bei h.



Ja sogar auch die zufälligen Dissonanzen können mitunter so behandelt werden. Z. B.



128) Derselbe Fall kommt im gleichen Kontrapunkte B. I. §. 81. bei c vor.

*

Bei i tritt nämlich die None (G), welche im vorhergehenden Akkorde die Terz bildete, und in einer andern Stimme lag, frei ein.

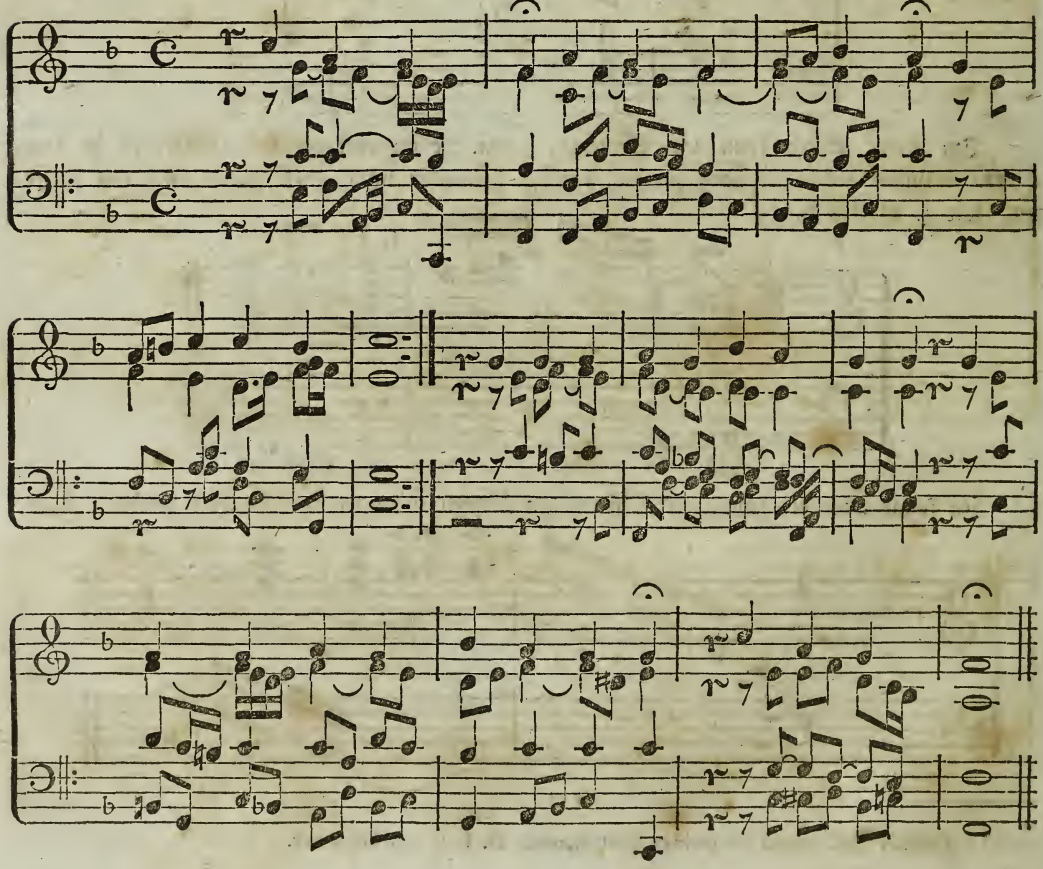
Solcher Freiheiten darf man sich aber nur sehr selten bedienen.

Anmerk. Der vierstimmige figurirte Kontrapunkt ist übrigens sehr leicht zu verfertigen, wenn man sich nur den vierstimmigen einfachen Satz richtig denkt, und die Hauptnoten einer oder einiger Stimmen regelrecht verziert.

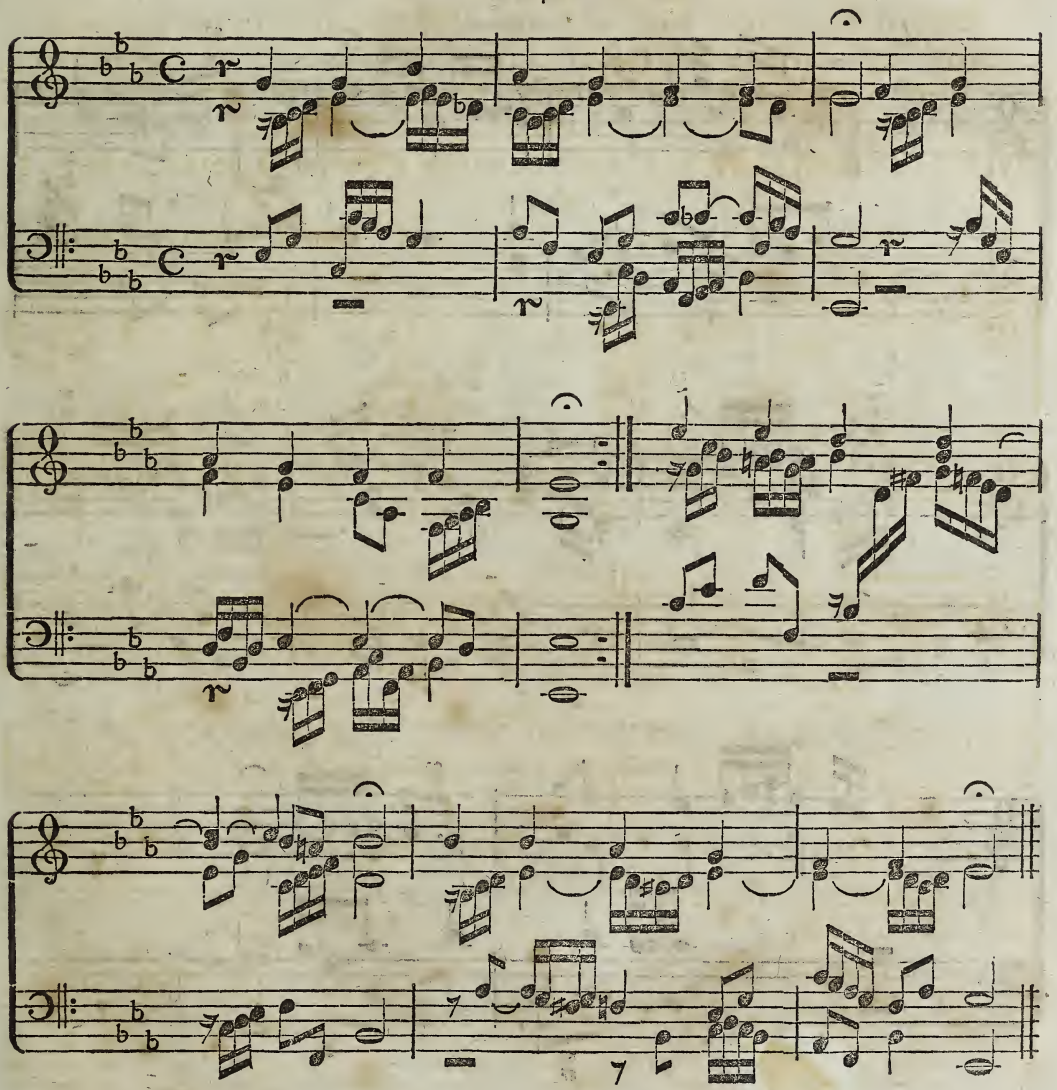
Vermischte Beispiele des vierstimmigen figurirten Kontrapunktes.

§. 206.

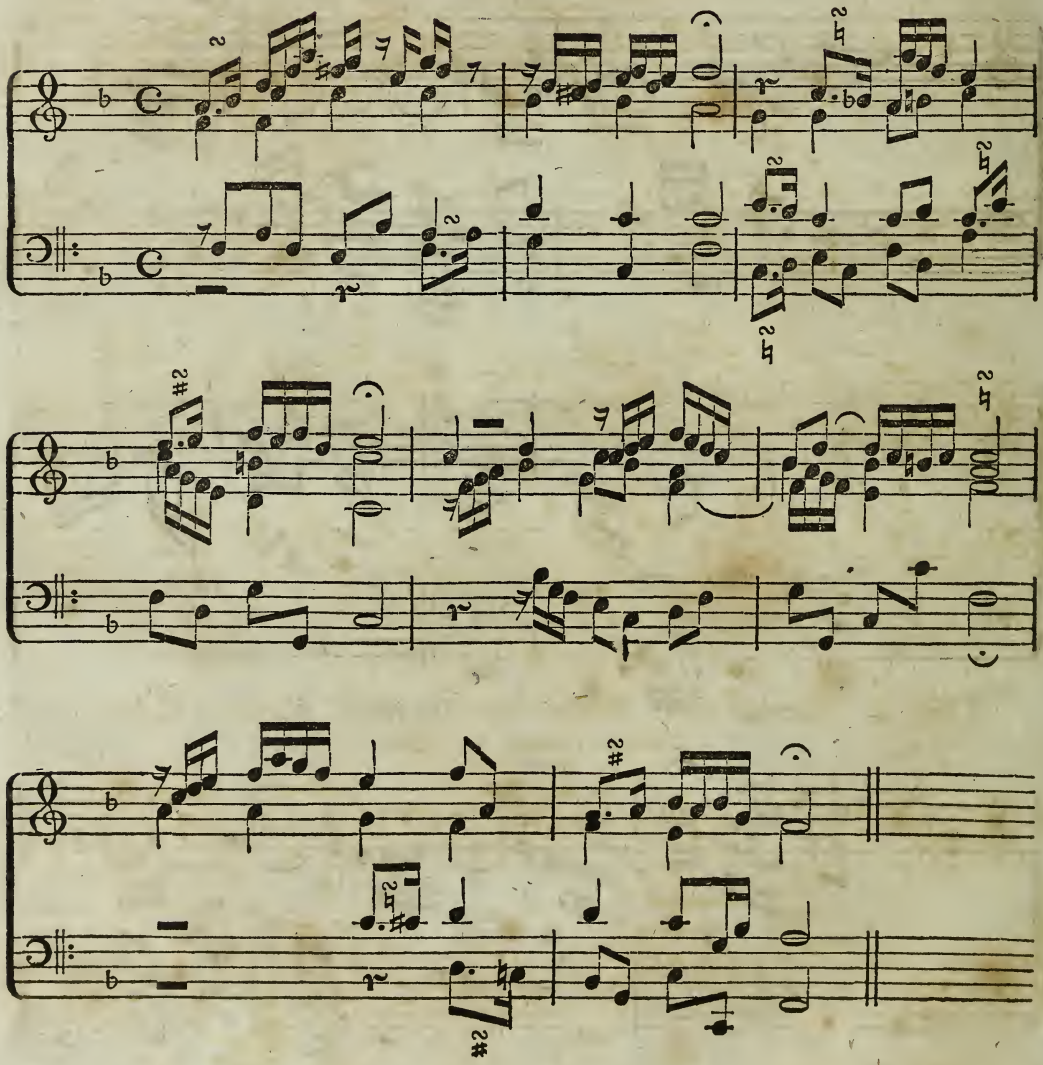
No. 1. Choral: Es ist genug, so nimm ꝛc. Cantus firmus im Sopran.



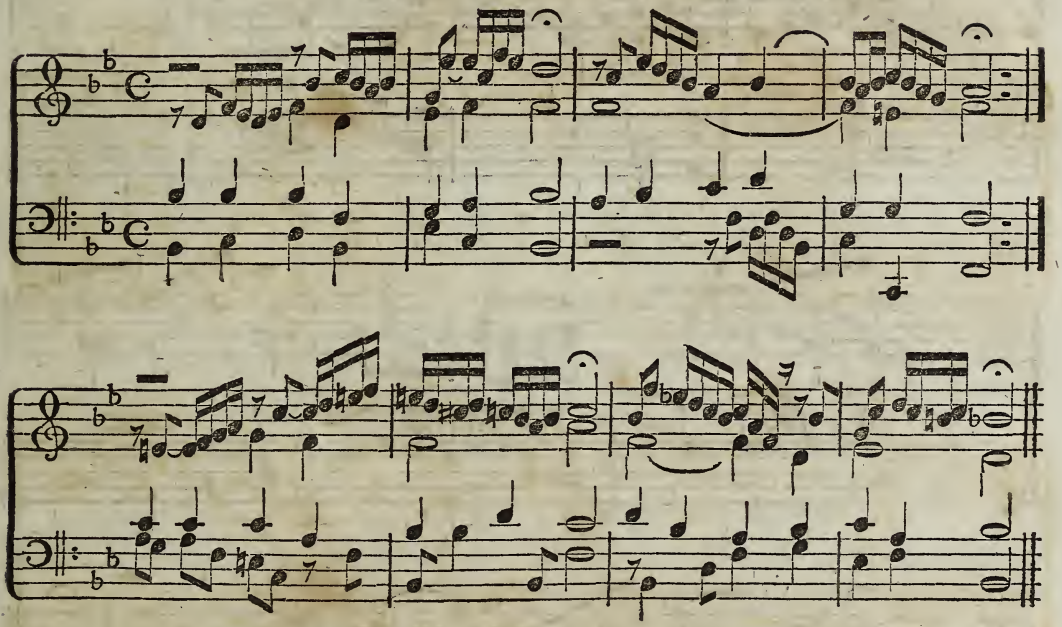
No. 2. Choral: Wir glauben all' an einen Gott ꝛc. Cantus firmus im Sopran.



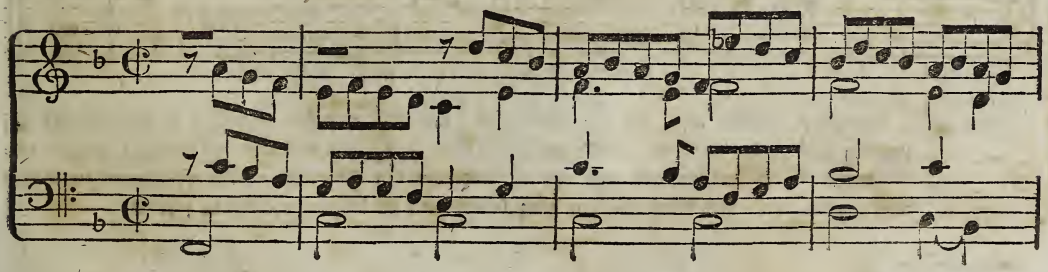
No. 3. Choral: Laßt uns alle fröhlich seyn ꝛc. Cantus firmus im Alt.

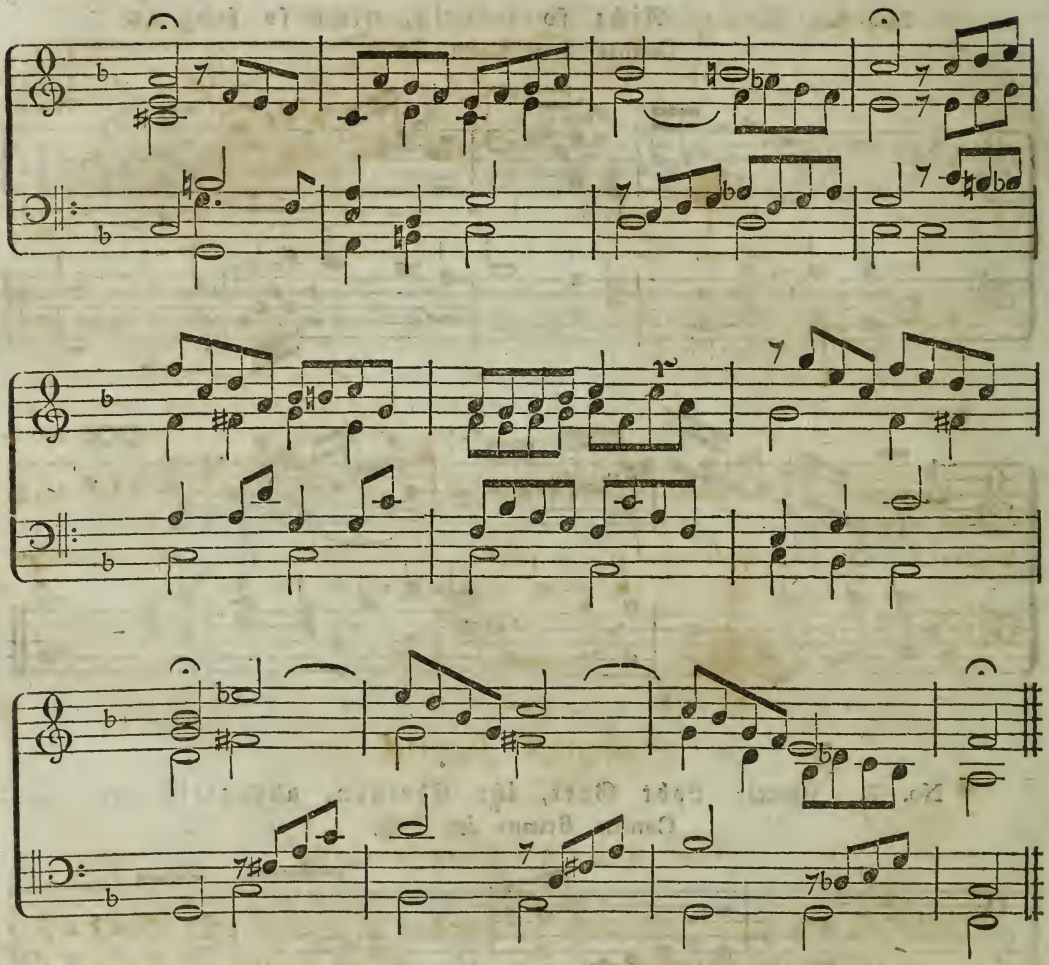


No. 4. Choral: Nicht so traurig, nicht so sehr ꝛc.
Cantus firmus im Tenor.



No. 5. Choral: Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich ꝛc.
Cantus firmus im Baß.

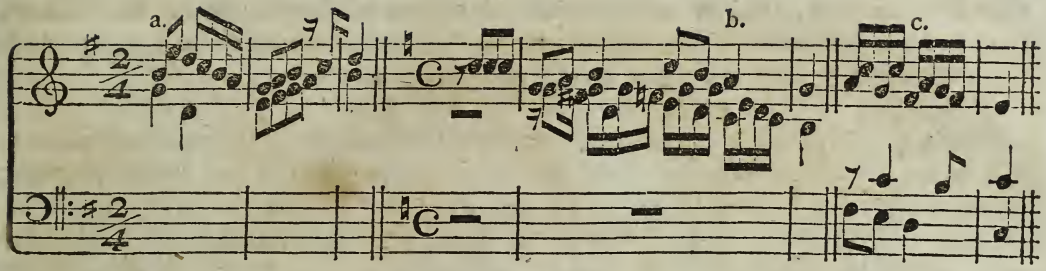




Anmerk. Bisweilen bedient man sich der Freiheiten, und läßt auf dem schlechten Takttheile oder auf dem zweiten Taktgliede die Terz des Grundtons fehlen [129]), um entweder die Melodie in noch einmal so kurzen Noten anzubringen wie bei a, oder um den Kontrapunkt des zweistimmigen Satzes im nachfolgenden drei- und vierstimmigen ganz beibehalten zu können wie bei b. z. B.

---

129) Bei den Fugen wird gezeigt werden, daß der Comes auch als leere Quinte einsetzen kann.



Bei a ist die Melodie: Einen guten Kampf hab' ich ꝛc. in die Unterstimme gesetzt, und die Oberstimme hat zugleich dieselbe Melodie in der Umkehrung in noch einmal so schnellen Noten. Wenn aber dieses geschehen, und der Satz nur zweistimmig seyn sollte, so mußte mithin die Terz auf dem zweiten Viertel des ersten Taktes fehlen. So auch fehlt bei b auf dem zweiten Taktgliede die Terz, theils um den Kontrapunkt im nachfolgenden dreistimmigen Satze bei c beizubehalten, theils um den vollkommenen Schluß nach der Dominante zu vermeiden, und theils um keine schlechte melodische Fortschreitung anzubringen, welches aber geschehen wäre, wenn man auf dem zweiten Taktgliede bei b die Terz (Fis) der kontrapunktischen Stimme gegeben, und sie als Leitton nach G hätte schreiten lassen wollen.

Anmerk. 2. Im freien Style kommt beim Hornsatze der Dominantakkord im zwei- und dreistimmigen Kontrapunkte sehr oft ohne Terz vor, wovon im vierten Bande die Rede seyn wird.

Siebentes Kapitel.

Von den Zwischenspielen.

§. 207.

Wenn beim öffentlichen Gottesdienste die Gemeinde die Strophe eines Chorals gesungen hat, so entsteht zwischen dem Schlusse derselben und dem Anfange der folgenden eine Pause, welche der Organist durch einen kurzen Satz ausfüllt. Dieses kurze Solo auf der Orgel nennt man Zwischenspiel [130]), welches mithin, wenn es zweckmäßig seyn, das heißt

130) Lateinisch: Interludium. Da die Zwischenspiele Zierrathen der melodischen Noten sind, so nennt man sie auch Passagen, vom Italienischen Passo und Passagio.

nicht blos ausfüllen, sondern auch verbinden soll, eine willkührliche Formel ist, wodurch zwei Perioden verbunden werden. Es ist also ein Nebengedanke zwischen zwei Hauptgedanken, oder ein Uebergang von einem Haupttheile zu dem andern.

Ein gutes Zwischenspiel muß daher von der geschlossenen Strophe in der Art ausgehen und in den Anfang der folgenden leiten, daß es mit beiden melodisch und harmonisch richtig zusammenhängt, d. h. es muß sich an die letzte Harmonie der vorhergehenden Strophe anschließen, und so geleitet werden, daß es den Eintritt der Harmonie und des Cantus firmus, womit die folgende Strophe anfängt, nothwendig macht. Es braucht aber nicht gerade aus einer Reihe von Tönen zu bestehen, deren Anfang sich an die letzte Note der vorhergehenden Strophe des Cantus firmus anschließe, und fortschreite bis an die erste Note der neuen Strophe, sondern kann sehr wohl auch einen für sich bestehenden Gedanken bilden. Aber der Anfang desselben, vorzüglich wenn es aus gebrochener Harmonie besteht, muß durchaus in der Harmonie des Schlusses der vorhergehenden Strophe beruhen, und in einer ungezwungenen, kurzen und zweckmäßigen, aus einem oder einigen verbindungsfähigen Akkorden gebildeten melodischen Figur nach der Harmonie, womit die neue Strophe beginnt, hinleiten.

Die große Einfachheit eines ganz unverzierten Gesanges verliert doch endlich ihr Kraftvolles, wenn sie dem Ohr stets in derselben Form gegeben wird; tritt hingegen Mannichfaltiges, doch aber nicht Fremdartiges, in verschiedenen Darstellungen hinzu, so wird hierdurch das Ganze sehr gewinnen und erhöht werden. Dieses möchte wohl auch auf die Choralmelodien anzuwenden seyn; denn wollte man eine Choralmelodie vielleicht auf ein Lied von zwanzig Versen immer auf eine und dieselbe Art ohne Zwischenspiele vortragen, so würde sie gewiß ermüden, die Sänger zu sehr anstrengen, und das Nachdenken über den Sinn des Liedes erkalten machen. Damit aber die Gemeinde durch das Zwischenspiel nicht irre gemacht werde, ist es nöthig, daß sich dasselbe von der Choralmelodie hinlänglich unterscheide. Denn obgleich das Zwischenspiel eine Verbindungsformel seyn soll, so muß es doch erscheinen wie ein Nebengedanke zwischen Hauptgedanken. Denn es gehört ja mit zum Zweck des den Gesang der Gemeinde begleitenden Orgelspiels, daß jener durch dasselbe richtig geleitet, und überhaupt den Singenden das richtige Singen erleichtert werde. Deshalb wird die Melodie in ihrer Einfachheit auf der Orgel kräftig und eindringend vorgetragen, deshalb werden der Hauptstimme drei Begleiterinnen gegeben, die so eingerichtet werden, daß durch dieselben jene noch gehoben werde, und mit Kraft und Nachdruck bedeutungsvoll hervortrete, damit alle fremden Stimmen, die ihr folgen wollen, leicht den Weg finden können; deshalb wird das Zwischenspiel gewöhnlich nur auf dem Manuale vorgetragen, ihm

ein Charakter gegeben, welcher von dem der Choralmelodie verschieden ist, und beim Einsetzen derselben die Baßstimme auf dem Pedale gespielt, damit die Gemeinde hierdurch aufmerksam gemacht und zum Einstimmen aufgefordert werde. Soll aber das Zwischenspiel sich von der Choralmelodie wohl unterscheiden, so muß es in andern Notengattungen, in einem andern Style, und in schnellern und leichtern Bewegungen erscheinen, als der Cantus firmus.

Durch das Orgelspiel soll aber der Gesang nicht nur unterstützt und geleitet, sondern der Ausdruck des Ganzen noch gehoben werden. Das Hauptaugenmerk eines guten Organisten muß daher immer darauf gerichtet seyn, den Hauptcharakter des Chorals, er sey nun Majestät oder Demuth, Freude oder Traurigkeit ꝛc. durch charakteristische Verbindungen der Akkorde im Chorale selbst, so wie auch durch treffende, dem Sinne des Textes angemessene Zwischenspiele musikalisch zu schildern, und den poetischen Stoff im Gefühle zu erhöhen. Um nun dieses zu erreichen, ist erforderlich, daß in dem Chorale eine schöne Einheit herrsche, welche aber nur dann statt finden kann, wenn nicht nur die einzelnen Theile desselben zu dem harmonischen Ganzen hinstreben, damit es einen bestimmten Charakter an sich trage, sondern sie müssen sich auch unter sich selbst vollkommen entsprechen. Die Nebengedanken (die Zwischenspiele) müssen aus den Hauptgedanken (aus den einzelnen Strophen der Choralmelodie) hergeleitet seyn, damit sie auf dieselben Bezug haben und gleichsam von ihnen abhängig sind. Das Zwischenspiel soll, wie oben gesagt worden ist, auf die Melodie und Harmonie der folgenden Strophe hinleiten. Nächst diesem muß es aber auch vorzüglich noch auf den Hauptgedanken, welcher in der kommenden Strophe ausgedrückt wird, vorbereiten, damit hierdurch zugleich auch die Andacht und das Gefühl der Gemeinde, welche während desselben sich von dem Inhalte der folgenden Strophe unterrichtet, erhöhet werde. Sollten aber die zur folgenden Strophe gehörigen Textesworte gar nicht, oder doch nur sehr schwer eine Einleitung zulassen, welche sich auf sie beziehe, oder würde durch eine solche Vorbereitung der Ausdruck gestört; so nehme man Bezug auf das Vorhergegangene, oder bilde das Zwischenspiel so, daß es dem Charakter des Ganzen gemäß und entsprechend ist. Uebrigens bediene man sich in den Zwischenspielen ja nicht des Gemeinen, oder niedriger Hülfsmittel, oder bilde sie aus allenthalben zusammengerafften und außer aller Beziehung stehenden Gedanken, sondern verarbeite der Einheit und des Zusammenhanges wegen wenigstens in einem Verse des Liedes nur einen einzigen dazu schicklichen Satz, lasse darin dem Charakter des Liedes entsprechend, entweder Leben, Feuer und Kraft, oder Ernst, Ruhe, Sanftheit und Traurigkeit vorherrschen, und gebe dabei dem Vortrage nach Erforderniß Glanz, Majestät, Würde und Erhabenheit, oder Einfachheit und Herzlichkeit, verbunden mit Geschmack und Einsicht in das Höhere der Kunst.

*

Anleitung zur Erfindung der freien Zwischenspiele [131]).

§. 208.

Die Zwischenspiele können ein-, zwei-, drei- und vierstimmig seyn. Hat man sich in der Erfindung der einstimmigen eine gewisse Fertigkeit erworben, so wird man bei der Kenntniß des zwei-, drei- und vierstimmigen Kontrapunktes auch die mehrstimmigen ohne große Schwierigkeit verfertigen können.

Da aber in manchen Gemeinden zwischen den Strophen des Chorals längere, und in andern wieder kürzere Pausen gemacht werden, so ist folglich die Dauer der Zwischenspiele auch nicht an allen Orten von gleicher Länge, sondern besteht theils aus drei, theils aus vier, theils aus fünf bis sechs Vierteln. Am besten ist das mittlere Zeitmaaß von vier Vierteln zu wählen, weil dieses einen guten, für sich bestehenden Rhythmus bildet, und deshalb dem Gehöre am ansprechendsten ist, woran sich mithin die Gemeinde auch sehr leicht gewöhnt und immer, vorzüglich wenn darin die Hauptbewegung des Chorals beibehalten wird, selbst ohne Vorsänger zur rechten Zeit einstimmt. Die beste Hauptbewegung des Chorals ist aber wohl die, welche so fortschreitet, daß immer auf zwei Sekunden, oder auch auf zwei Pulsschläge eines gesunden Menschen eine Sylbe gesungen wird. Bestehen jedoch die Zwischenspiele aus ungleichen Vierteln, so muß der Schlußakkord der vorhergegangenen Strophe, über welcher gewöhnlich ein Ruhezeichen steht, noch einmal so lange ausgehalten werden, als die Hauptbewegung des Cantus firmus war [132]).

---

[131]) Freie Zwischenspiele sind solche, welche aus willkührlichen Figuren bestehen; strenge oder thematische Zwischenspiele hingegen müssen immer nach einer gewählten Figur (nach einem Thema) gebildet werden.

[132]) Oder mit andern Worten: Ist die Choralmelodie in Viertelnoten geschrieben, so muß bei Zwischenspielen von drei Vierteln der letzte Akkord, über welchem das Ruhezeichen steht, zwei Viertel ausgehalten werden, damit das letzte Viertel mit dem Zwischenspiele einen vollen Takt betrage. Uebrigens braucht aber der Schlußakkord einer jeden Strophe nicht immer zwei Viertel ausgehalten zu werden, vorzüglich dann nicht, wenn das Zwischenspiel mit dem Auftakte anfängt, oder wenn es aus gleichen Vierteln besteht. Noch ist zu bemerken, daß man jetzt die Choralmelodien nicht mehr in Halben, sondern in Viertelnoten schreibt, weil diese besser zu schreiben, schneller zu überblicken sind, und nicht so vielen Raum einnehmen, wie jene. Sie müssen jedoch eben so langsam vorgetragen werden, als wenn sie halbe Schläge wären. Auch ist noch zu beachten, daß die Tempi, mit welchen die Orgelstücke ꝛc. überschrieben sind, nicht mit denen des freien Styls verwechselt werden dürfen, sondern in einer weit langsamern Bewegung vorgetragen werden müssen, als im freien Style.

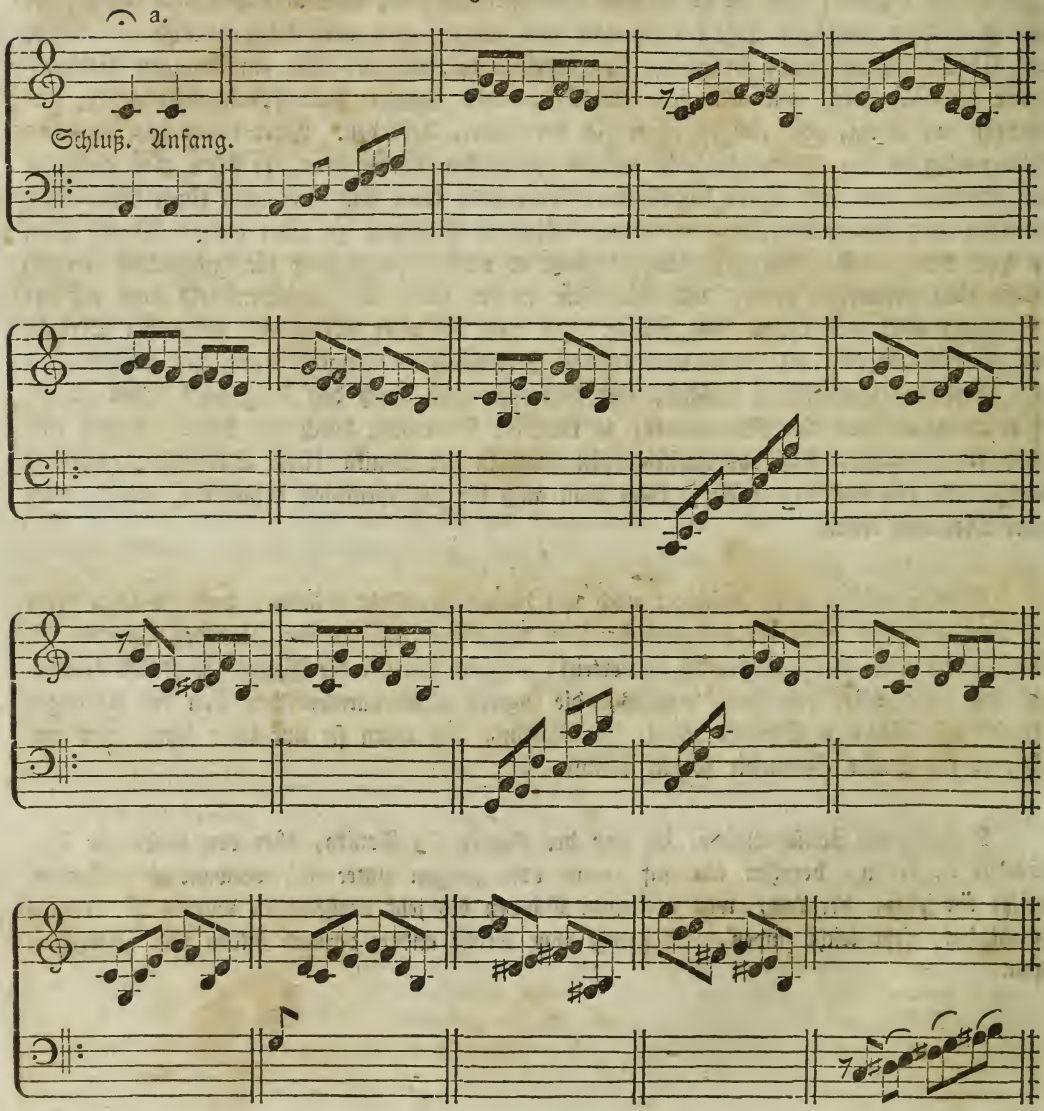
Obgleich Anfänger nicht vermögend sind, durch die Zwischenspiele, welche sie verfertigen, den Charakter des Liedes ausdrücken zu können, so müssen sie doch wenigstens Rücksicht darauf nehmen, daß sie zu Liedern traurigen Inhaltes mehr langsame und ruhige, so wie zu Liedern freudigen Inhaltes muntere und heitere, doch aber erhabene und der Würde des Chorals entsprechende melodische Fortschreitungen wählen. Die einstimmigen Zwischenspiele schreiten aber, wie eine jede Melodie, bald stufen- bald sprungweise fort, und beruhen auf einem, oder einigen unter sich verwandten Akkorden. Leitet daher das Zwischenspiel wieder zu der Tonart hin, in welcher geschlossen worden war, so kann man entweder den Schlußakkord ganz allein beibehalten, oder man kann ihm auch noch einen verwandten anreihen und darauf eine Melodie bilden; leitet es hingegen zu einer andern Tonart über, so darf diese nicht gleich ergriffen, sondern es muß anfangs noch die beibehalten werden, worin man geschlossen hatte, und ohngefähr in der Hälfte des Zwischenspiels kann erst der Uebergang nach der neuen statt finden. Ist nun der erste Akkord der folgenden Strophe eine wirkliche Tonika, so kann man in dem Zwischenspiele entweder durch den authentischen oder durch den plagalischen Schluß, und bisweilen auch durch den Trugschluß dahin gehen; ist er hingegen blos eine Dominante, so muß die Einleitung durch den halben Schluß und zwar so geschehen, daß das Zwischenspiel ganz in der Tonika dieser Dominante verfertigt wird. So wie auf letztere Art, kann man auch die Zwischenspiele behandeln, welche nach einer Mediante leiten.

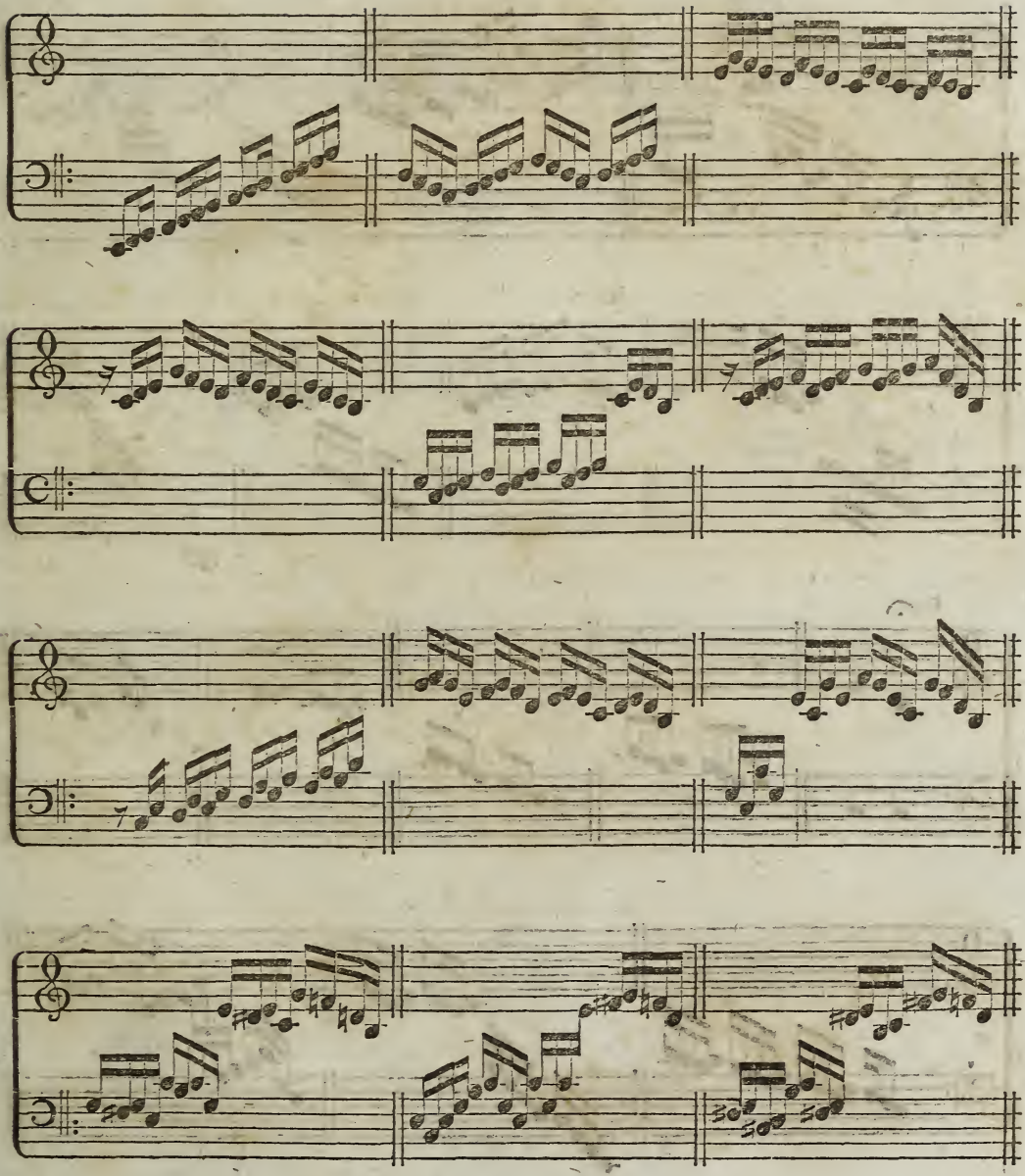
Endlich müssen auch Anfänger noch mit darauf Rücksicht nehmen, daß die letzte Note des Zwischenspiels nicht ein harmonischer Ton des ersten Akkords der folgenden Strophe ist, damit dieser recht neu und kräftig hervortritt, obgleich Meister die Figuren so stellen können, daß die letzte Note des Zwischenspiels, die zugleich einen harmonischen Ton des Anfangsakkords der folgenden Strophe bildet, so erscheint, als wenn sie nur diese seyn, und nur die jetzt eintretende Harmonie folgen könnte.

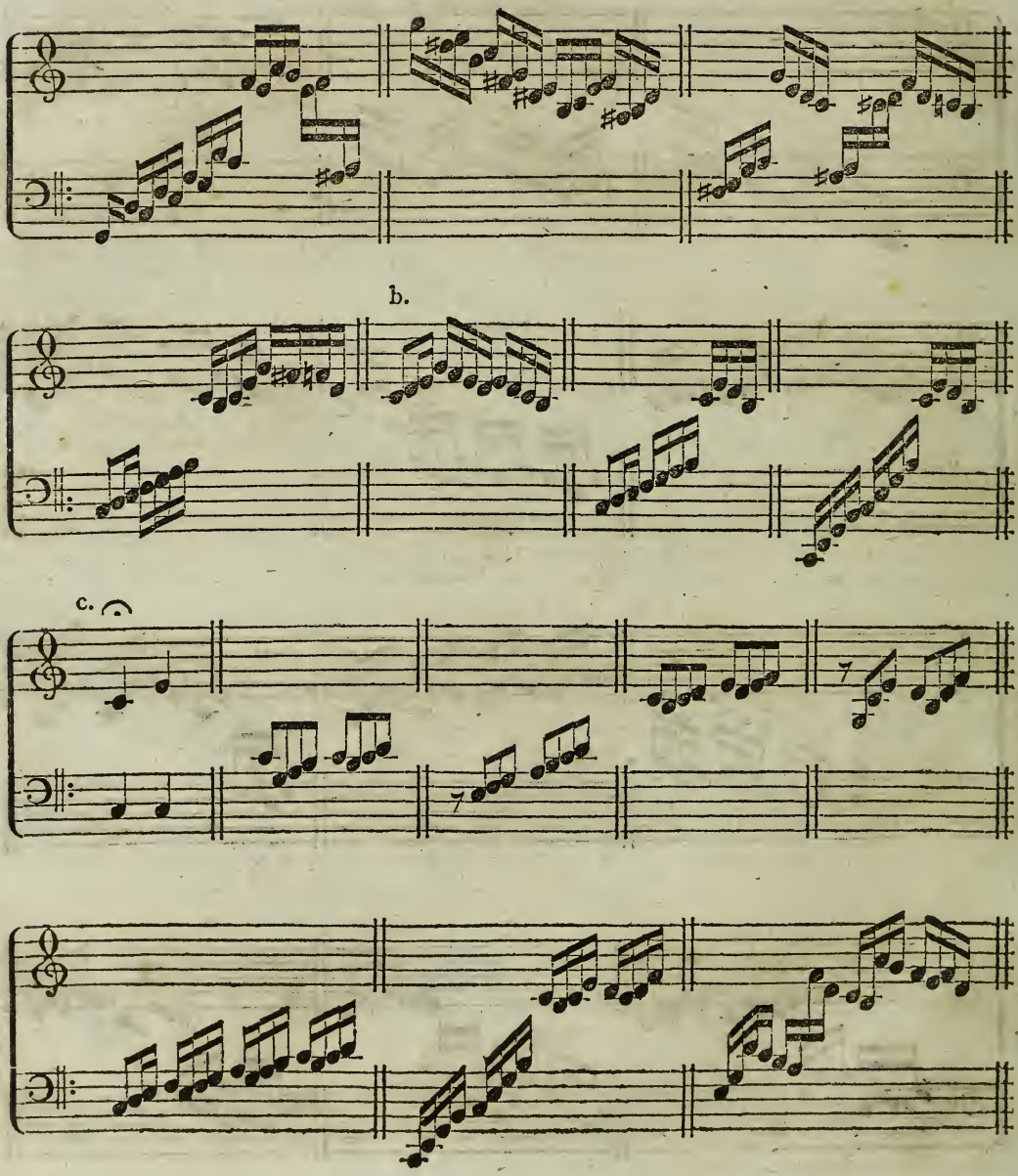
Nachstehende Zwischenspiele, die von der Tonika zur Tonika, oder von dieser zur Dominante ꝛc. leiten, beruhen alle auf einem oder einigen unter sich verwandten Akkorden, welche ein jeder, der das, was in beiden Bänden bis jetzt vorgetragen worden ist, richtig gefaßt hat, sehr leicht finden, und gewiß ohne Mühe andere darnach bilden und verfertigen kann.

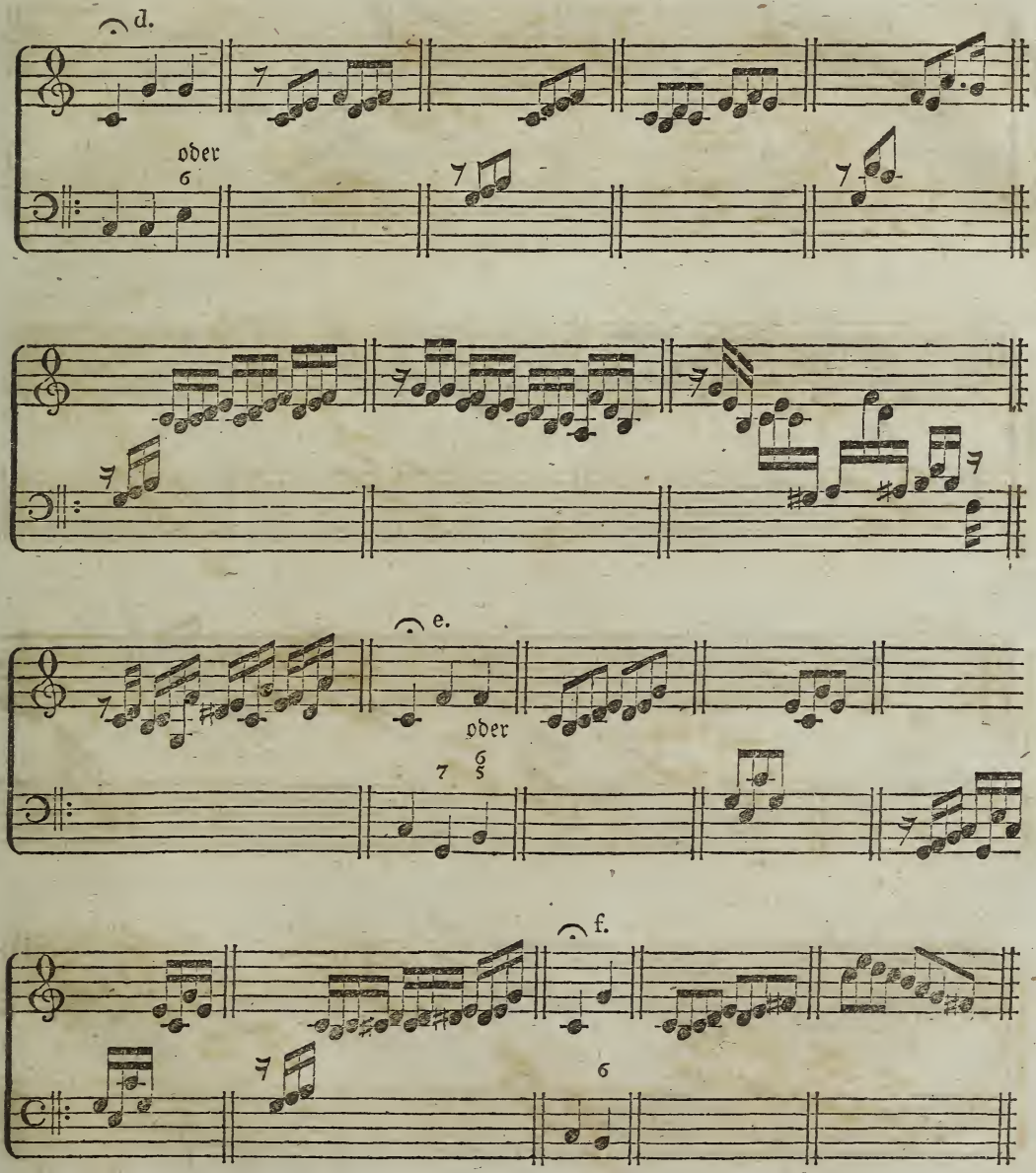
Einstimmige Zwischenspiele.

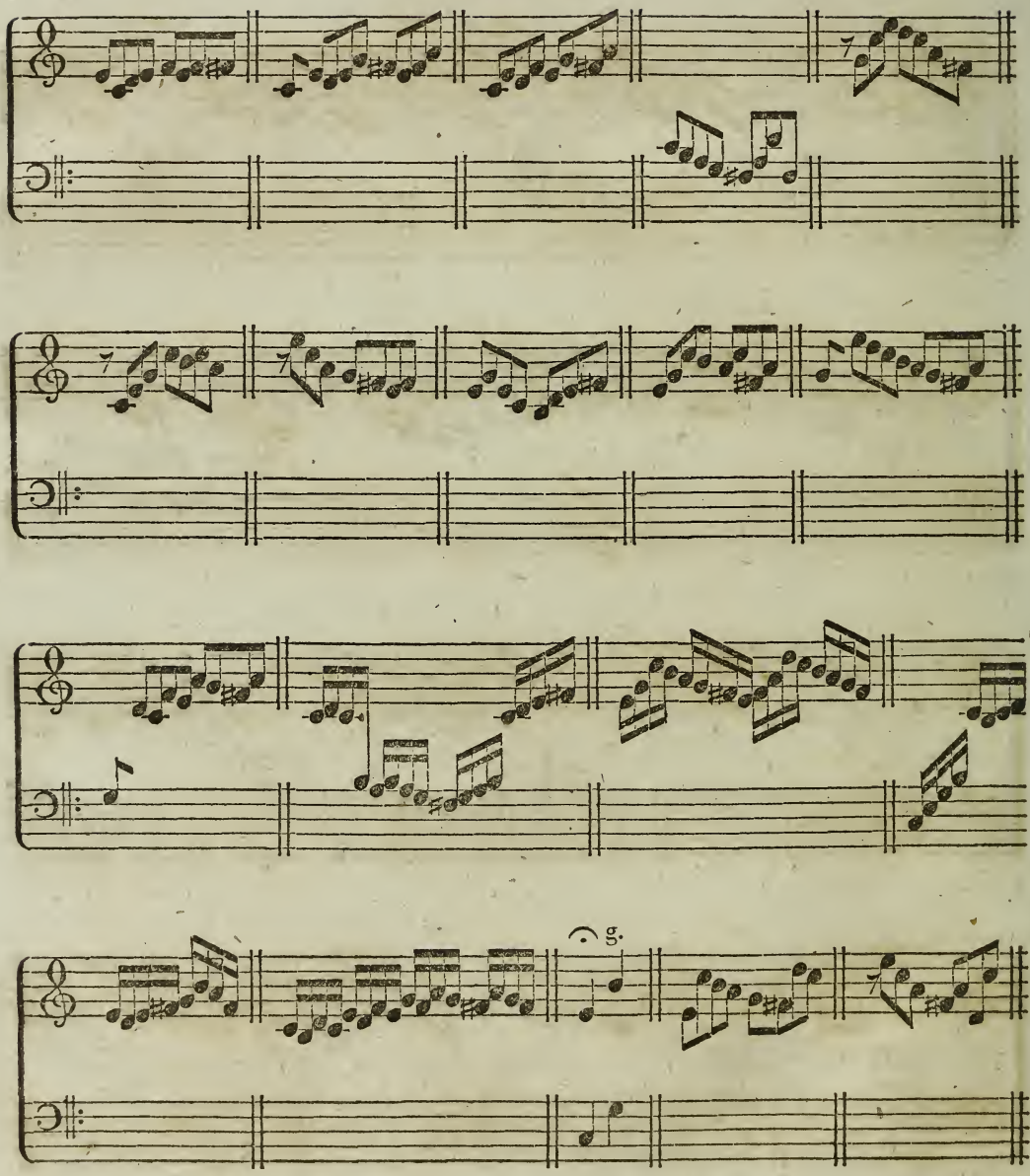
§. 209.

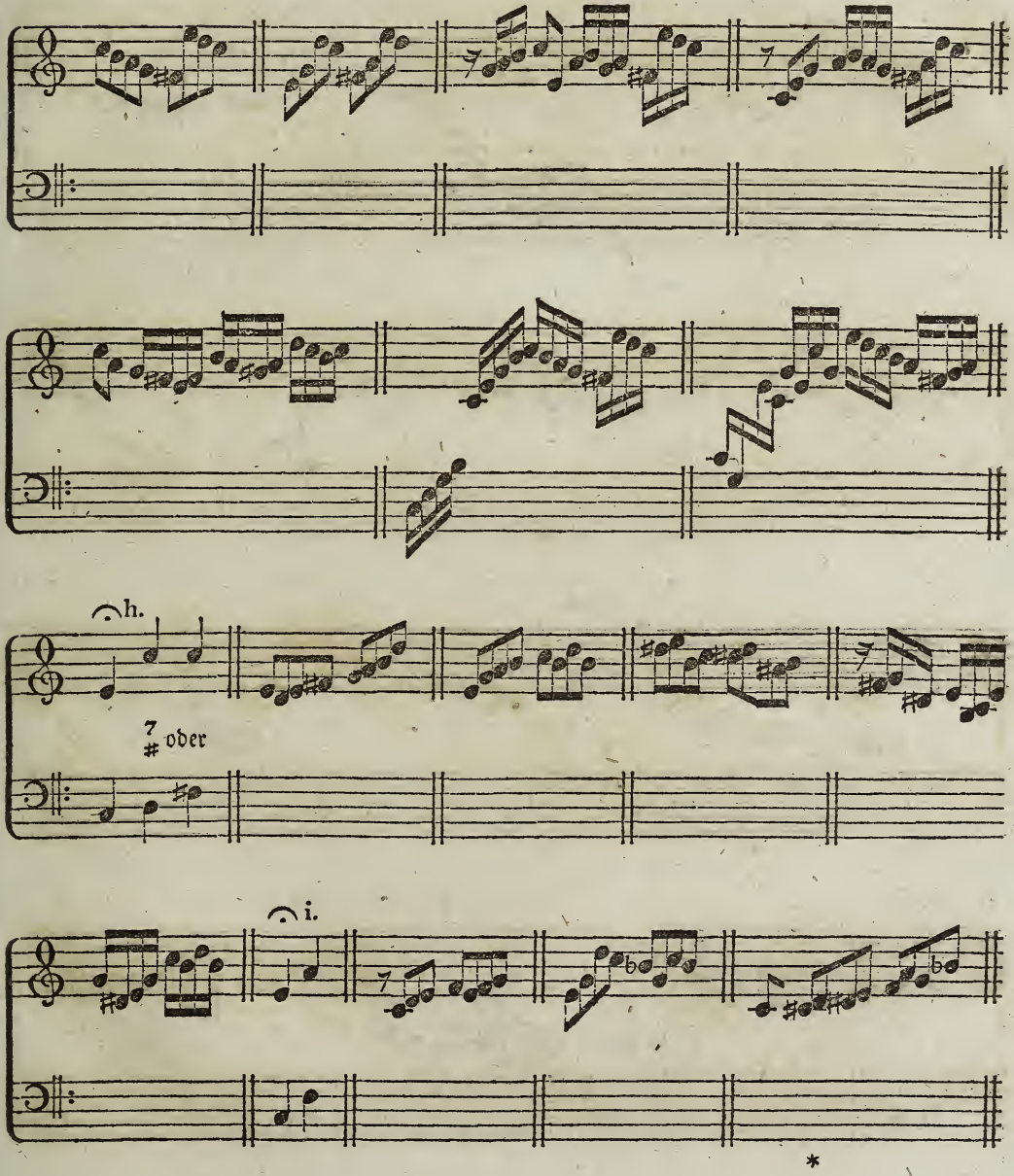


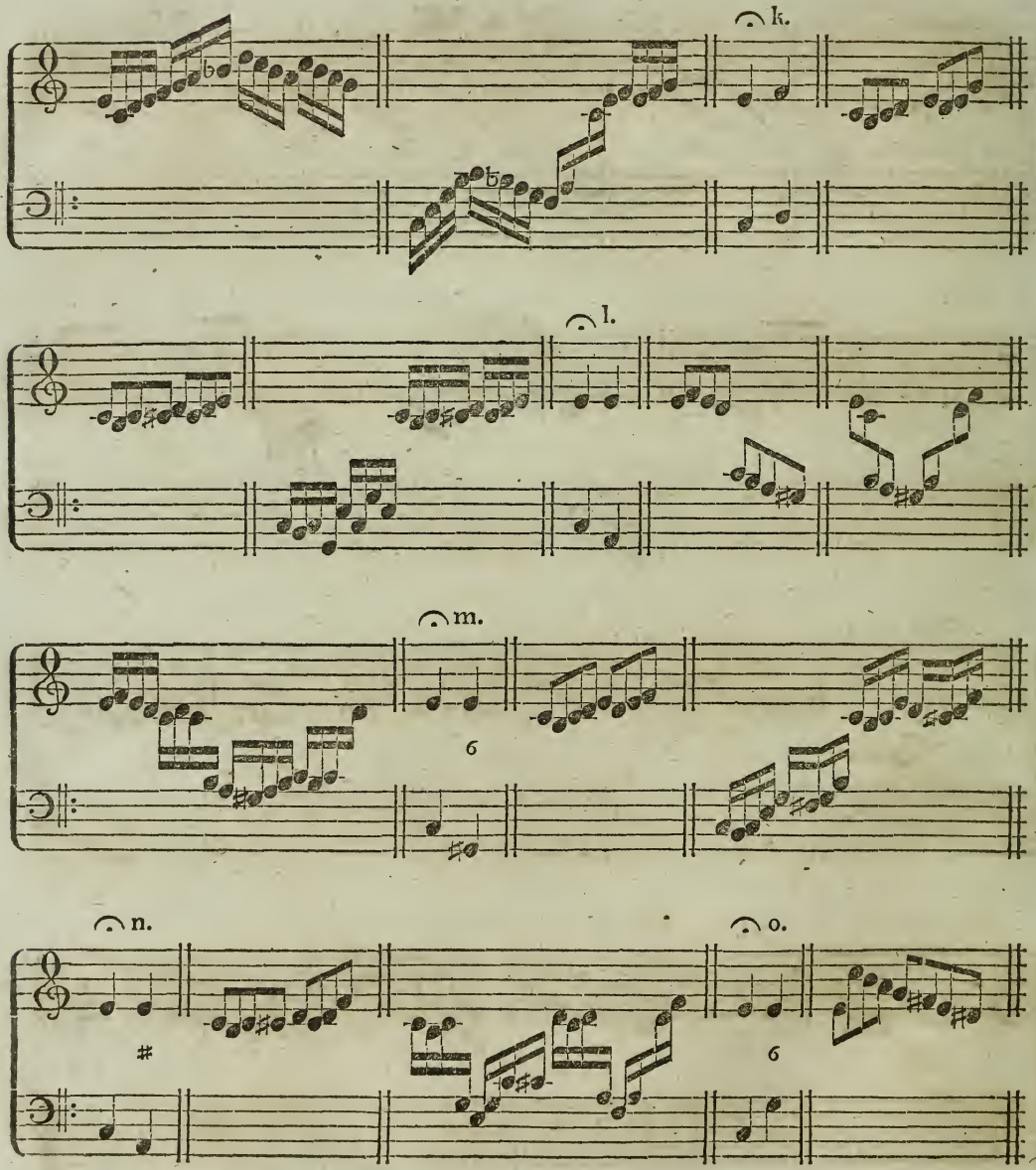


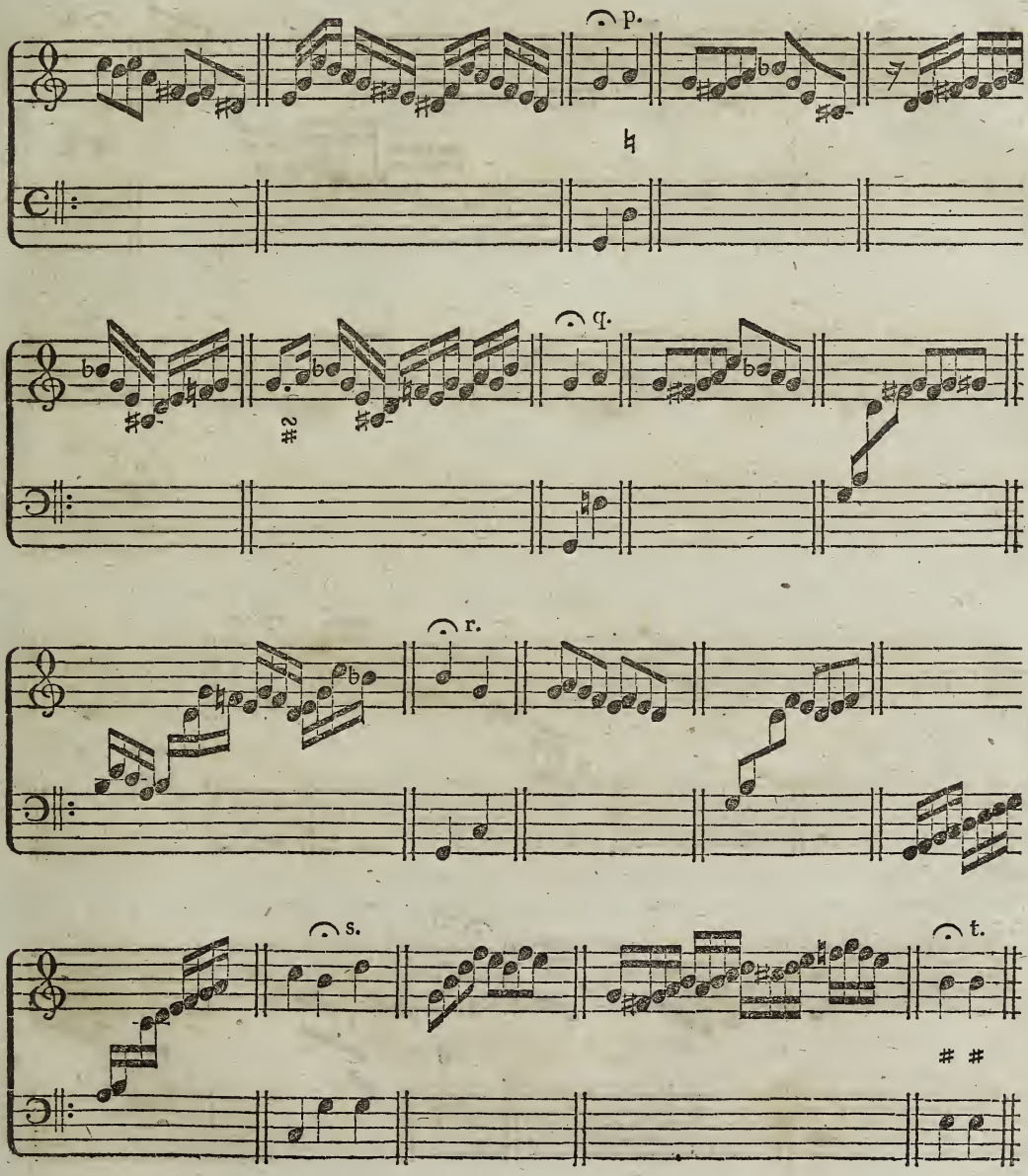

b.
c.

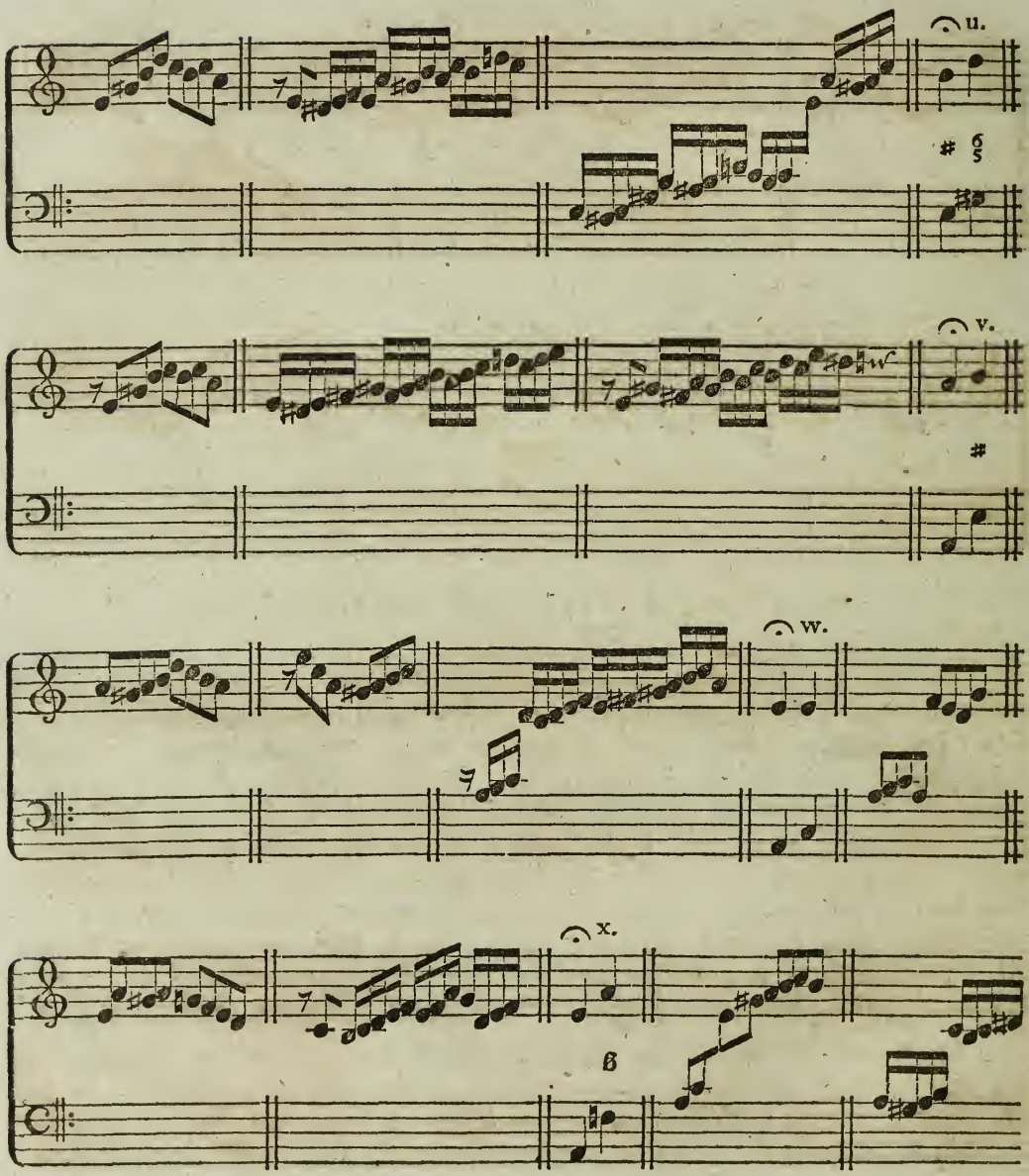

d.
oder
6
7
7
7
7
e.
oder
7
6
5
f.
7
6

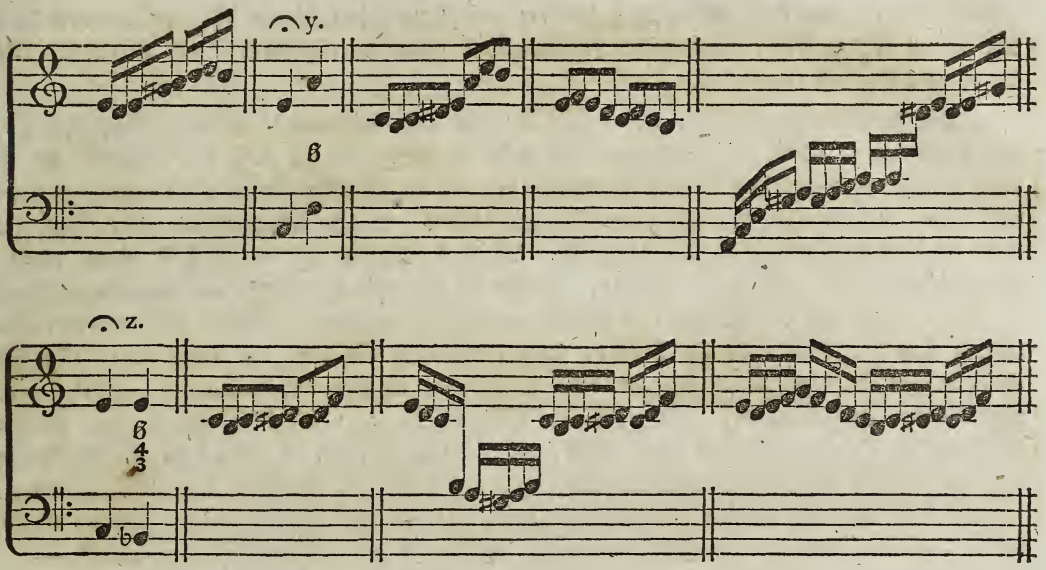

g.


h.
7
#
oder
i.
*


k.
l.
m.
6
n.
#
o.
6


p.
q.
r.
s.
t.


u.
v.
w.
x.



Bemerkungen über diese Zwischenspiele.

§. 210.

Die unter den hier aufgeführten stufenweise fortschreitenden Zwischenspiele bestehen entweder aus solchen, die von der Prime, oder Quinte, oder irgend einem beliebigen Intervalle der Tonleiter ausgehend, immer in Sekunden bis zur ersten oder zweiten Octave desjenigen Tones, von welchem ausgegangen war, fortschreiten, wie z. B. bei a das erste, zwanzigste, bei c und d das zweite ꝛc.; oder sie schreiten nur einen Theil der Tonleiter in einer willkührlichen Figur fort, welche dann in höhern oder tiefern Intervallen auf eine ähnliche Art wiederholt wird, wie z. B. bei a das zweite, fünfte, zweiundzwanzigste ꝛc. Man kann die Zwischenspiele aber auch stufen- und sprungweise fortschreiten lassen wie bei c das siebente, bei e das dritte, bei f das sechste, siebente, achte, neunte, bei k das dritte ꝛc. Die stufenweise fortschreitenden Töne können aber auch noch figurirt werden, welches bei a in dem sechsten und vierundzwanzigsten, und in mehrern nachfolgenden geschehen ist.

So können aber auch die Zwischenspiele theils in lauter harmonischen Tönen, theils mit freien Vorhalten vermischt fortschreiten, wie es bei den meisten hier angeführten der Fall ist. Obgleich von den sprungweise fortschreitenden Tönen, so wie von den freien Vorhalten ꝛc. schon ausführlich genug gesprochen worden, und deshalb die Kenntniß ihrer Behandlung

vorauszusetzen, und keine Erörterung darüber weiter zu geben nöthig ist; so wird es doch von gutem Nutzen seyn, sämmtliche Zwischenspiele genau durchzugehen, und zu sehen, wie ein jedes behandelt worden ist.

Die Zwischenspiele bei a, b, c und d leiten von der Tonika wieder zu derselben hin, und zwar bei a und b in die Octave, bei c in die Terz und bei d in die Quinte. Es ist oben gesagt worden, daß man nicht immer brauche in die Oberstimme einzuleiten, sondern daß dieses auch in eine Mittelstimme geschehen könne. Solche Einleitungen finden statt bei d im sechsten und siebenten Zwischenspiele, bei f im sechsten ꝛc. — Bei d ist im vierten Zwischenspiele die letzte Note dieselbe, womit die Melodie der folgenden Strophe anfängt. — Bei e wird von der Tonika zum Dominantenakkord geleitet. — Bei f geschieht die Einleitung von der Tonika in die Octave, so wie bei g in die Terz der Dominante. In den einstimmigen Zwischenspielen braucht beim Uebergehen in eine andere Tonart der Leitton ꝛc. nicht immer vorzukommen, wie z. B. bei f im achten ꝛc. — Wie man in den Hauptseptimenakkord der Dominante leiten kann, wird bei h gezeigt. — Bei i ist die Einleitung von der Tonika nach der Unterdominante, und bei k die zur Wechseldominante angewendet. — Bei l ist von der Tonika zur Untermediante, bei m zur Dominante der Untermediante, bei n zur Dominante der Wechseldominante, und bei o zur Obermediante eingeleitet. —

Bei p ist gezeigt worden, wie man von der Dominante zur Wechseldominante, so wie bei q zur Unterdominante, und bei r zur Tonika übergehen könne. — Bei s, t und u ist vom Dominantenakkord wieder zu demselben, so wie bei v von der Tonika zur Dominante, bei w von der Tonika zur Obermediante, und bei x, y und z von der Tonika zu Wechseldominanten eingeleitet worden.

Von den zwei-, drei- und vierstimmigen Zwischenspielen.

§. 211.

Hat man sich eine gewisse Fertigkeit im Erfinden der einstimmigen Zwischenspiele erworben, so werden bei der guten Kenntniß des figurirten Kontrapunktes die zwei-, drei- und vierstimmigen ohne große Schwierigkeiten zu verfertigen seyn. Diese Zwischenspiele bestehen aber entweder aus solchen, in welchen alle Stimmen in gleichen Zeiten und zwar nicht figurirt fortschreiten, oder aus solchen, in denen alle Stimmen gleichzeittheilig figurirt behandelt sind, oder endlich aus solchen, in welchen die figurirte Fortschreitung nur in einer Stimme, oder abwechselnd bald in der, bald in einer andern vorkommt.

Schreiten die zweistimmigen Zwischenspiele in gleichen Zeittheilen fort, so geschieht dieses meistens in Terzen oder Sexten, wo alsdann beide Stimmen entweder zugleich einsetzen, oder eine früher eintritt als die andere, und zwar gewöhnlich und am schönsten in der

Nachahmung, oder doch wenigstens in einer ziemlich ähnlichen Figur. Beide Stimmen können aber auch abwechselnd mit einander figurirt behandelt werden. Seltener wird in den zweistimmigen Zwischenspielen der gleiche Kontrapunkt in einer Stimme allein, und in der andern beständig der figurirte angewendet; in den drei- und vierstimmigen hingegen geschieht dieses sehr oft.

Bisweilen schreiten auch sämmtliche Stimmen mit einander im Einklange fort.

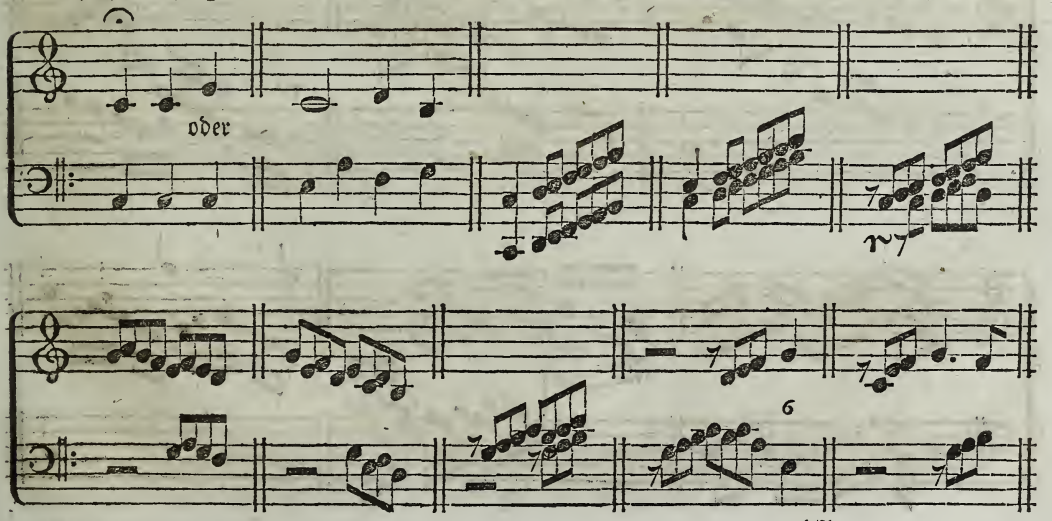
Es versteht sich wohl von selbst, daß derjenige, welcher figurirte Zwischenspiele verfertigen, oder überhaupt eine figurirte Melodie kontrapunktisch richtig behandeln will, die Hauptnoten einer jeden Figur mit Leichtigkeit herauszufinden verstehen muß. Weiß er diese, so wird er sie auch nach §. 197—206 d. B. ohne Mühe zwei-, drei- oder vierstimmig gut kontrapunktiren, und Zwischenspiele ꝛc. daraus bilden können.

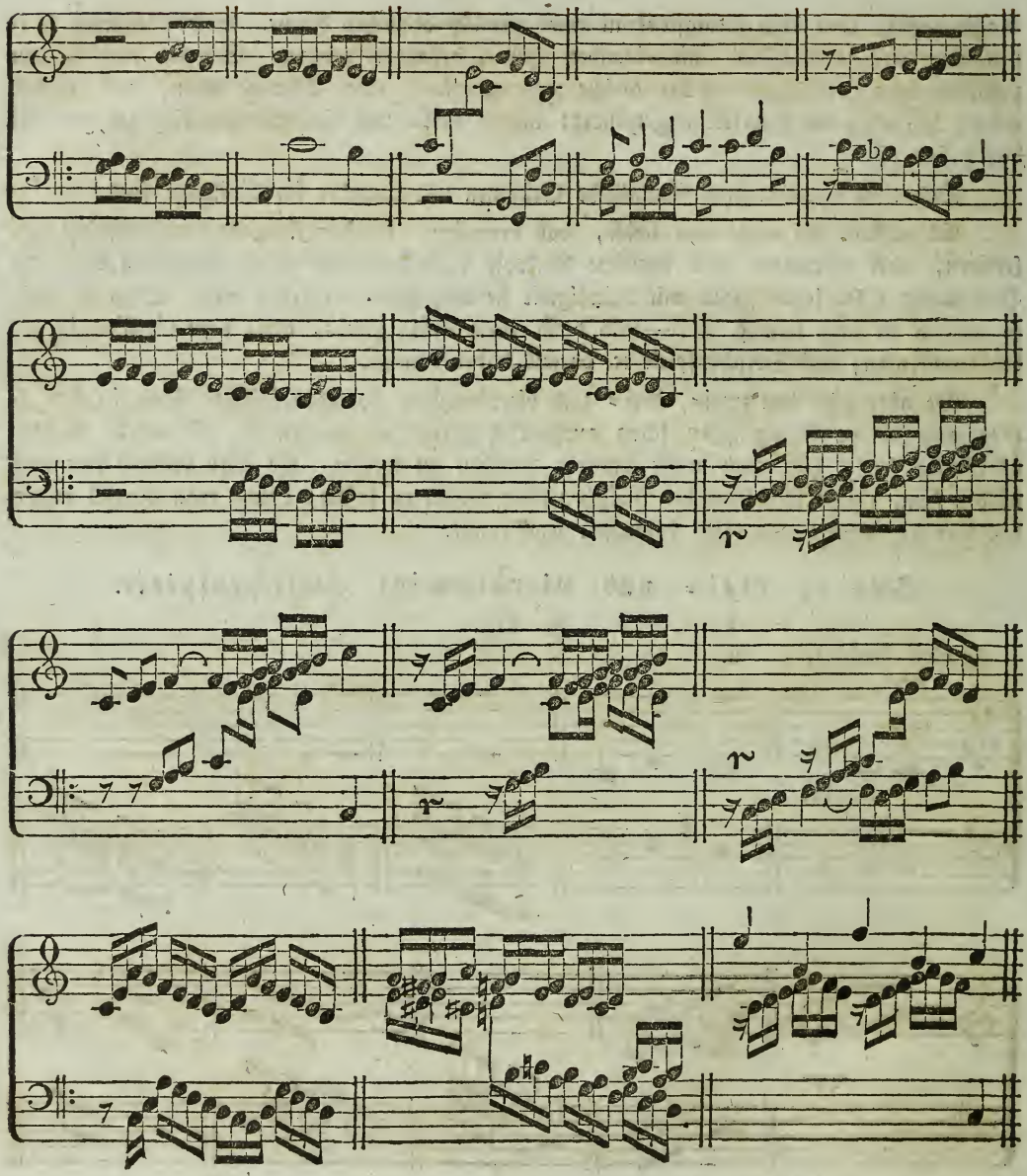
Da aber über den zwei-, drei- und vierstimmigen kontrapunktischen Satz in den so eben angeführten Paragraphen schon ausführlich gesprochen worden ist, so würde es ganz überflüssig seyn, hier noch mehr darüber sprechen zu wollen. Es wird deshalb nur noch nöthig seyn, einige mehrstimmige Zwischenspiele folgen zu lassen, damit man daraus ersehe, wie ihre Einrichtung ohngefähr beschaffen seyn könne.

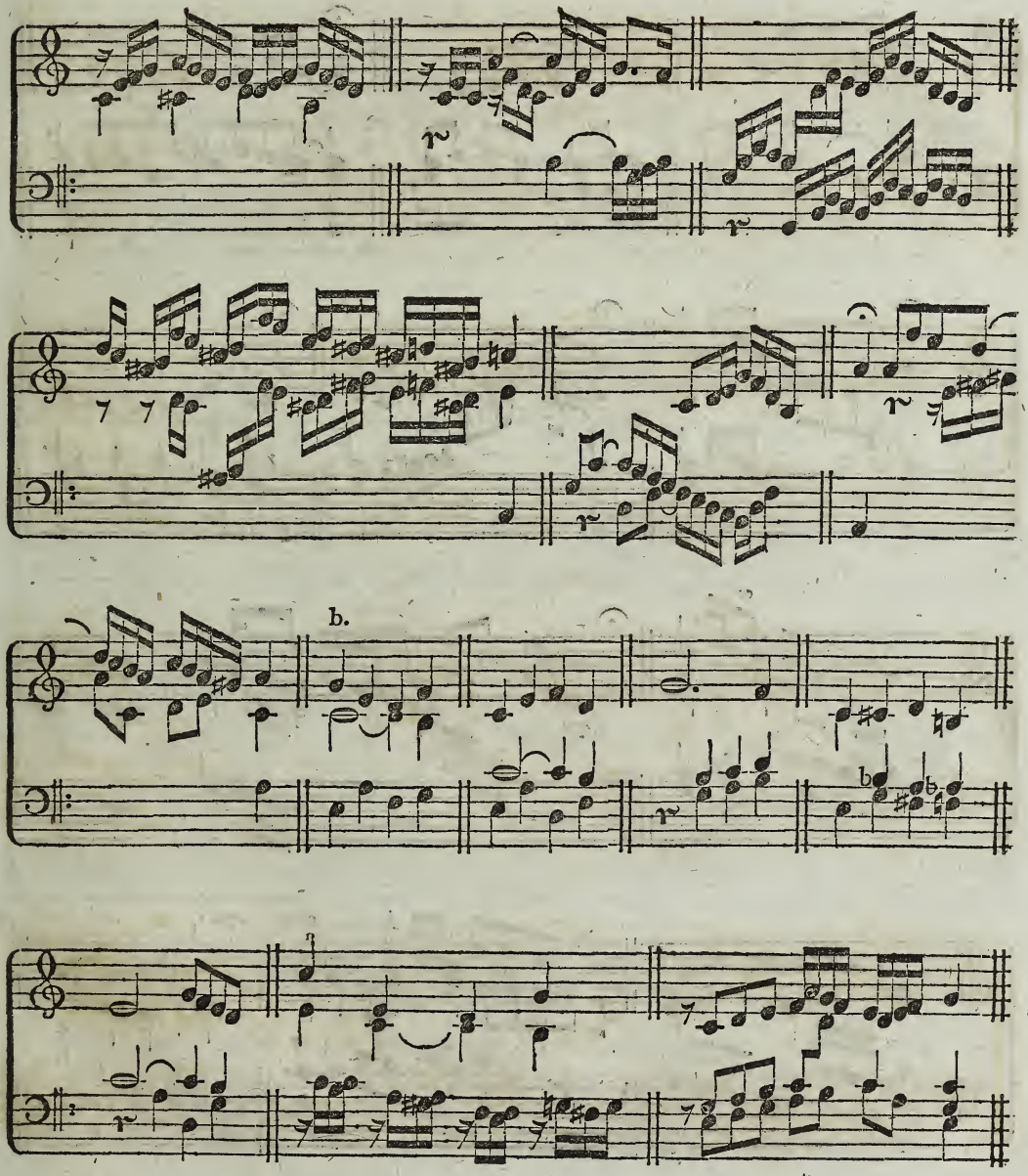
Zwei-, drei- und vierstimmige Zwischenspiele.

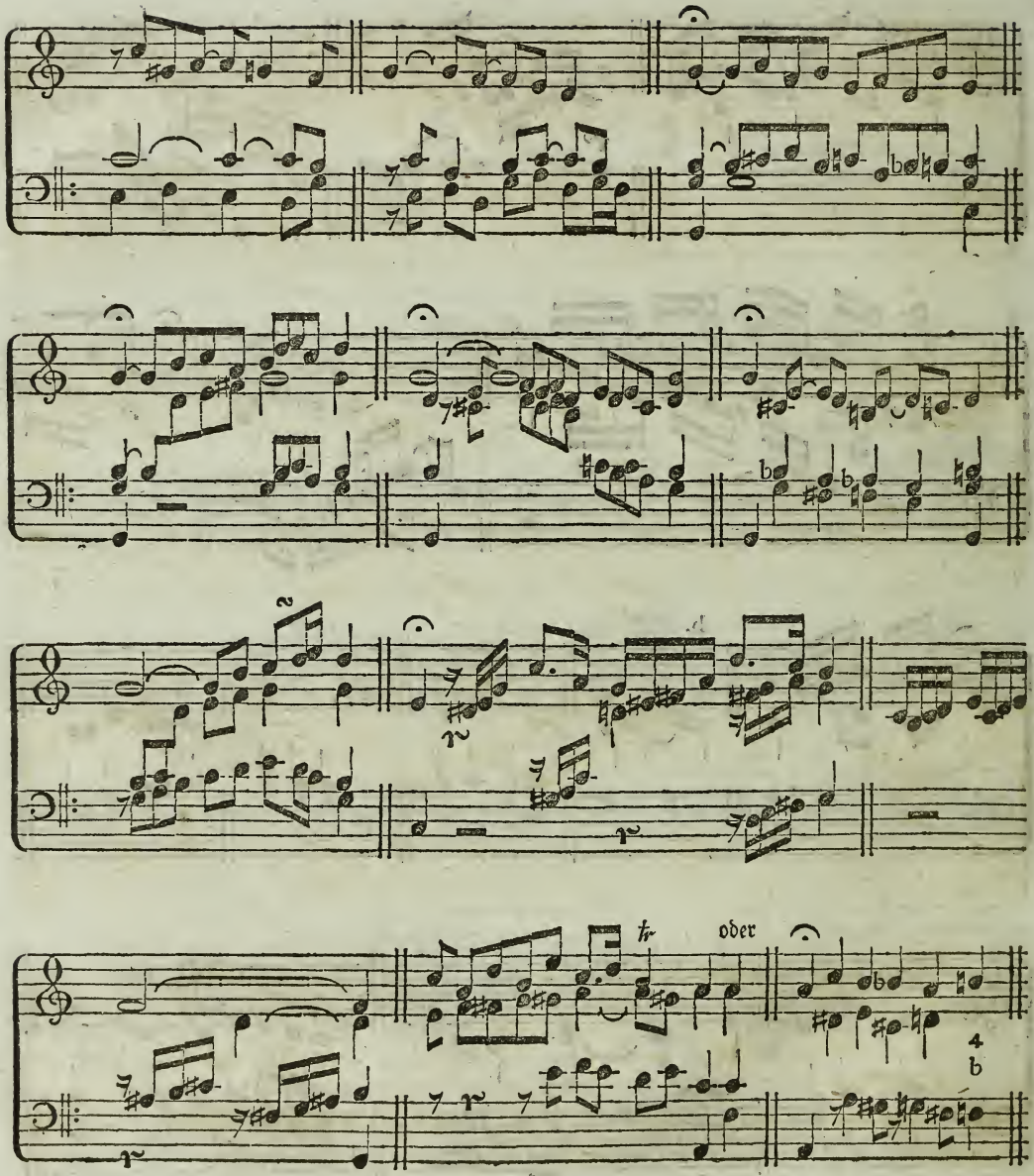
§. 212.

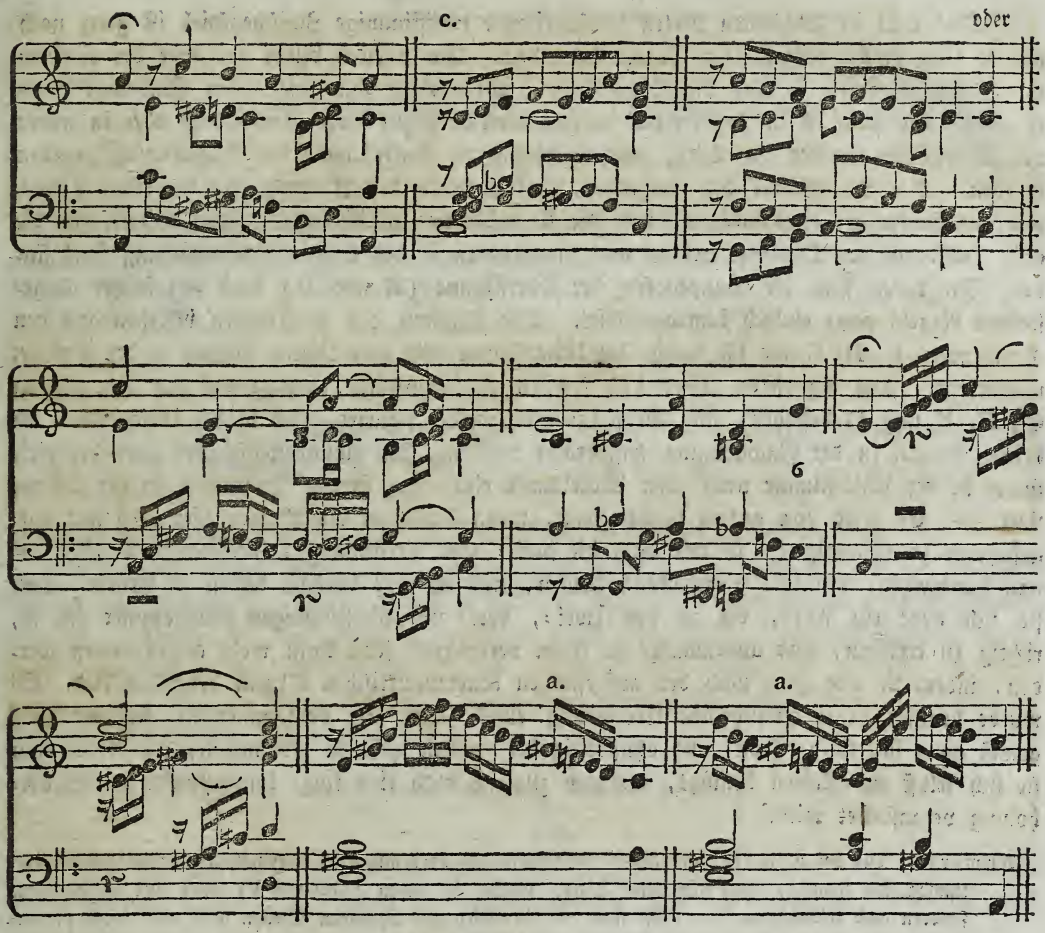
Schluß. Anfang. a.






b.
*


tr
oder



Einige Bemerkungen über diese Zwischenspiele.

§. 213.

Diese Zwischenspiele gehen meistens von der Tonart C dur aus, und leiten auch wieder nach derselben hin. Da aber vorauszusetzen ist, daß nun ein jeder die Intervalle der Akkorde, von welchen hier die Einleitung ausgeht, und zu welchen sie hinführt, sehr leicht finden werde, so sind sie, der Raumersparniß wegen, weggelassen worden.

Das erste in langsamen Noten fortschreitende zweistimmige Zwischenspiel ist ganz nach den §. 196. d. B. aufgestellten Regeln behandelt. Im zweiten bildet das erste der einstimmigen Zwischenspiele §. 209. die Oberstimme, mit welcher die untere im Einklange fortschreitet. So auch ist im dritten und vierten dieselbe Figur beibehalten, doch aber in jenem der Oberstimme immer die Terz, und in diesem der Unterstimme die Nachahmung gegeben worden. Die Oberstimme des folgenden Zwischenspiels besteht ganz aus denselben Tönen, wie das fünfte der einstimmigen, und die Unterstimme imitirt vom dritten Viertel an die erste Hälfte in der Octave, welches auch im zehnten in der Stimmenverwechslung statt findet. Im elften sind die Hauptnoten der Oberstimme (E und D) nach den früher aufgestellten Regeln ganz einfach kontrapunktirt. Die Figuren des funfzehnten bestehen aus den Hauptnoten E, D, C und H, welche die Unterstimme mit dem dritten Viertel in der Octave, nachbringt. Die figurirten Töne des sechsten Zwischenspiels, welche aus den Hauptnoten G, F, E und D bestehen, sind im sechzehnten wieder figurirt, und in der Unterstimme im dritten Viertel in der Nachahmung angebracht worden. Im einundzwanzigsten Zwischenspiele findet in der Unterstimme nach einer Achtelpause eine ganz strenge Imitation in der Octave statt. — Es wird von gutem Nutzen seyn, wenn Anfänger die übrigen hier noch mit aufgeführten zweistimmigen, so wie auch die drei- und vierstimmigen Zwischenspiele recht genau durchgehen, um ihre Behandlung kennen, und ähnliche darnach bilden zu lernen. Daß sie sich aber ein jeder, der in den zwei-, drei- und vierstimmigen Kontrapunkt fest ist, richtig zu erklären, und auseinander zu setzen vermögend sey, kann wohl angenommen werden, indem sie alle ganz nach den aufgestellten kontrapunktischen Regeln behandelt sind. Es würde demnach eine ausführliche Erörterung eines jeden hier vorkommenden Zwischenspiels gewiß ganz überflüssig seyn, und ohnstreitig bei weitem nicht so viel nützen, als wenn man sie sich selbst zu erklären bemüht, wodurch zugleich auch eine kurze kontrapunktische Wiederholung veranstaltet wird.

Anmerk. Die bei a in den zwei letzten Zwischenspielen vorkommenden übermäßigen Sekundenfortschreitungen sind erlaubt, weil hier beide Töne, welche sie bilden (Gis und F) nicht nur harmonische, sondern auch leitereigene sind. Sie sind aber in diesen und ähnlichen Stellen auch nicht wohl zu vermeiden, denn bei a kann in der Melodie nicht G statt Gis genommen werden: theils weil der Ton auf der G Stufe hier Hauptnote ist, und in A moll kein G vorkommt, indem es Gis zur Vorzeichnung hat; theils auch, weil das Gis schon im Akkorde (hier im Tenore) mit angeschlagen worden ist, und ausgehalten wird. Gis muß demnach hier statt finden. Hätte man aber, um die übermäßige Sekundenfortschreitung zu vermeiden, statt F, Fis nehmen wollen, so wäre dadurch in dem Gehöre mehr die Tonart A dur als A moll fühlbar geworden, so wie auch von Fis nach C ein Triton entstanden.

Achtes Kapitel.

Von den Vorspielen (Präludien).

Einleitung.

§. 214.

Beim öffentlichen Gottesdienste pflegen die Organisten bereits vor dem beginnenden Gesange die Orgel ertönen zu lassen, und durch einen Vortrag auf derselben, die Gemeinde in den Charakter der Tonart des Kirchenliedes, das gesungen werden soll, einzuführen. Diesen Vortrag nennt man — das Präludiren oder das Vorspielen, und die zu diesem Zweck vorgetragenen und zu einem Ganzen verbundenen musikalischen Gedanken — das Präludium oder das Vorspiel.

So wie aber die Zwischenspiele nach §. 207. nicht nur einleiten, sondern wo möglich auch auf den Hauptgedanken der folgenden Strophe vorbereiten sollen, so soll gleichfalls das Vorspiel nicht nur die Tonart des Kirchenliedes fühlbar machen, sondern vorzüglich auch den Hauptcharakter des Liedes im Allgemeinen musikalisch darstellen [133]).

Die nothwendigen Erfordernisse eines guten Vorspiels bestehen deshalb — außerdem daß es sich in einer der Würde des Orts und des Zwecks anständigen und ernsten Haltung bewege — darin, daß das Gemüth der Hörer durch jenes Spiel in die Stimmung versetzt werde, die dem Sinne und Geiste des Liedes erforderlich und günstig ist. Es muß sich also, mag es sich nun im freien oder im strengen kontrapunktischen Style halten, jederzeit auf den Choral und das Lied selbst gründen.

Anleitung zur Erfindung der freien Vorspiele.

§. 215.

Die Choralvorspiele bestehen entweder blos aus melodischen, dem Charakter des Liedes entsprechenden Sätzen, in welchen der Cantus firmus nicht mit vorkommt, und die man

---

[133]) **Das Vorspiel unterscheidet** sich mithin von den Zwischenspielen nur dadurch, daß es ein größeres **und freieres musikalisches** Ganzes bildet, welches im Allgemeinen den Hauptcharakter des Liedes **musikalisch darstellen muß:** wogegen die Zwischenspiele als einzelne Nebengedanken zwischen dem **letzten Ton der einen,** und dem ersten der andern Strophe gleichsam eingeengt sind, und insbesondere **auf den Hauptgedanken,** welcher in der folgenden Strophe ausgedrückt wird, vorbereiten **sollen.**

nach Erforderniß bald länger, bald kürzer vorzutragen hat; oder sie sind solche, in welche die Melodie des Liedes mit verwebt ist. Letztere werden auf folgende Art eingerichtet: Man läßt nach einem kurzen Vorspiele den Cantus firmus in irgend einer Stimme eintreten, begleitet ihn kontrapunktisch, und verbindet die Strophen der Melodie durch Zwischenspiele, doch aber so, daß dadurch ein Ganzes entsteht. Wenn aber dieses geschehen, und in der Mitte des Stückes keine völlige Ruhe statt finden soll, so muß man auf den, zu Ende der Strophen vorkommenden Ruhezeichen immer die vorherrschende Bewegung in den kontrapunktischen Stimmen beibehalten, und nur die Schlußnote des Cantus firmus kann noch einmal so lange ausgehalten werden, als die Hauptbewegung desselben war [134]). Legt man den Cantus firmus in eine Mittelstimme, so muß man ihn, wenn er deutlich hervortreten soll, auf einem andern Manuale mit etwas stärker gezogenen Stimmen vortragen, und wo möglich mit ähnlichen, aus dem Vorspiele entlehnten Figuren auf dem schwächern Manuale auf welchem das vorhergegangene Vorspiel gespielt worden war, begleiten. Auch wenn er in die Oberstimme gelegt wird, kann man ihn auf diese Weise behandeln [135]).

Die Vorspiele können übrigens drei-, vier- oder mehrstimmig seyn; selten sind sie zweistimmig.

Anmerk. Der Zweck der Vorspiele vor Kirchenmusiken ist hauptsächlich dieser, daß dadurch die Instrumentisten Gelegenheit bekommen, ihre Instrumente stimmen zu können. Es muß daher der Organist, wenn die Orgel im Chorton [136]) steht, sich so lange in C dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind; steht hingegen die Orgel im Kammerton, so muß er aus D dur präludiren, und wenn alle Instrumente gestimmt sind, nach der Tonart übergehen, mit welcher die Kirchenmusik anfängt.

Da es aber den meisten, die Melodien richtig und gut zu beharmoniren wissen, oft sehr schwer fällt, mannichfaltige Harmonien zu einem Vorspiele zusammen zu stellen; so wird es nöthig seyn, hier zu zeigen, wie die Zusammenstellung der Harmonien ohngefähr beschaffen seyn müsse, welche einfache Vorspiele bilden, oder aus welchen kontrapunktische gemacht werden können.

---

134) Dabei werden die Harmonien eben so anzuwenden seyn, wie bei den Verlängerungen der Schlüsse §. 183. d. B.

135) Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß man auch Fugen ꝛc. zu Vorspielen benutzen kann.

136) Der Chorton und Kammerton unterscheiden sich dadurch von einander, daß jener um einen ganzen Ton höher steht als dieser. — Obgleich die Orgeln mehr Würde und Majestät erhalten, wenn man sie in den Kammerton stimmen läßt, so ließen sie die Alten, wahrscheinlich der Ersparniß wegen, doch meistens in den Chorton stimmen, indem so die größten Pfeifen eines jeden Registers (das große C und Cis im Kammerton) ausfielen.

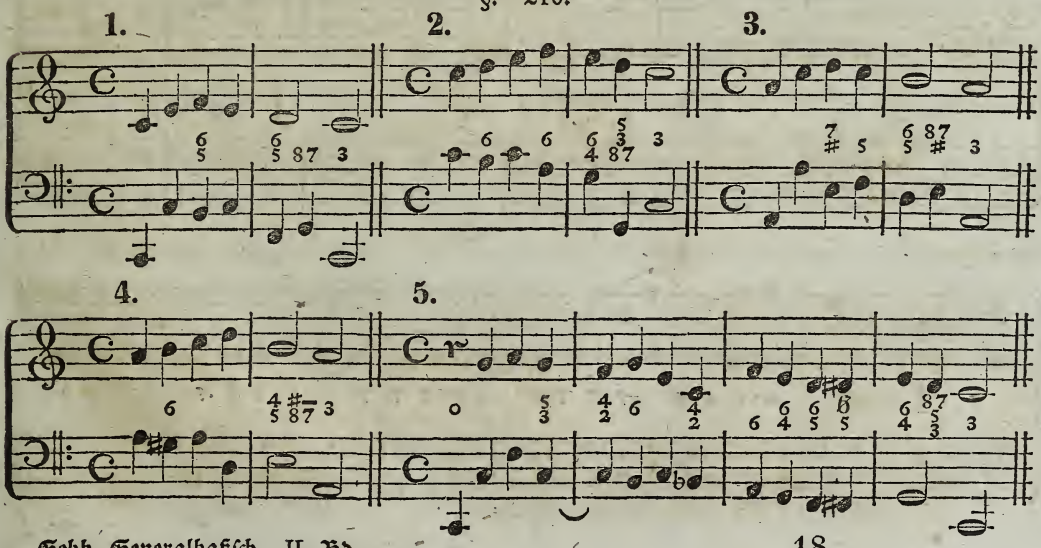
Anmerk. 1. Was übrigens die Modulation und den Rhythmus beim Verfertigen eines Vorspiels, oder überhaupt eines Tonstücks betrifft, so ist hiervon B. I. §. 145 — 150, und §. 133 — 136 hinlänglich gesprochen worden.

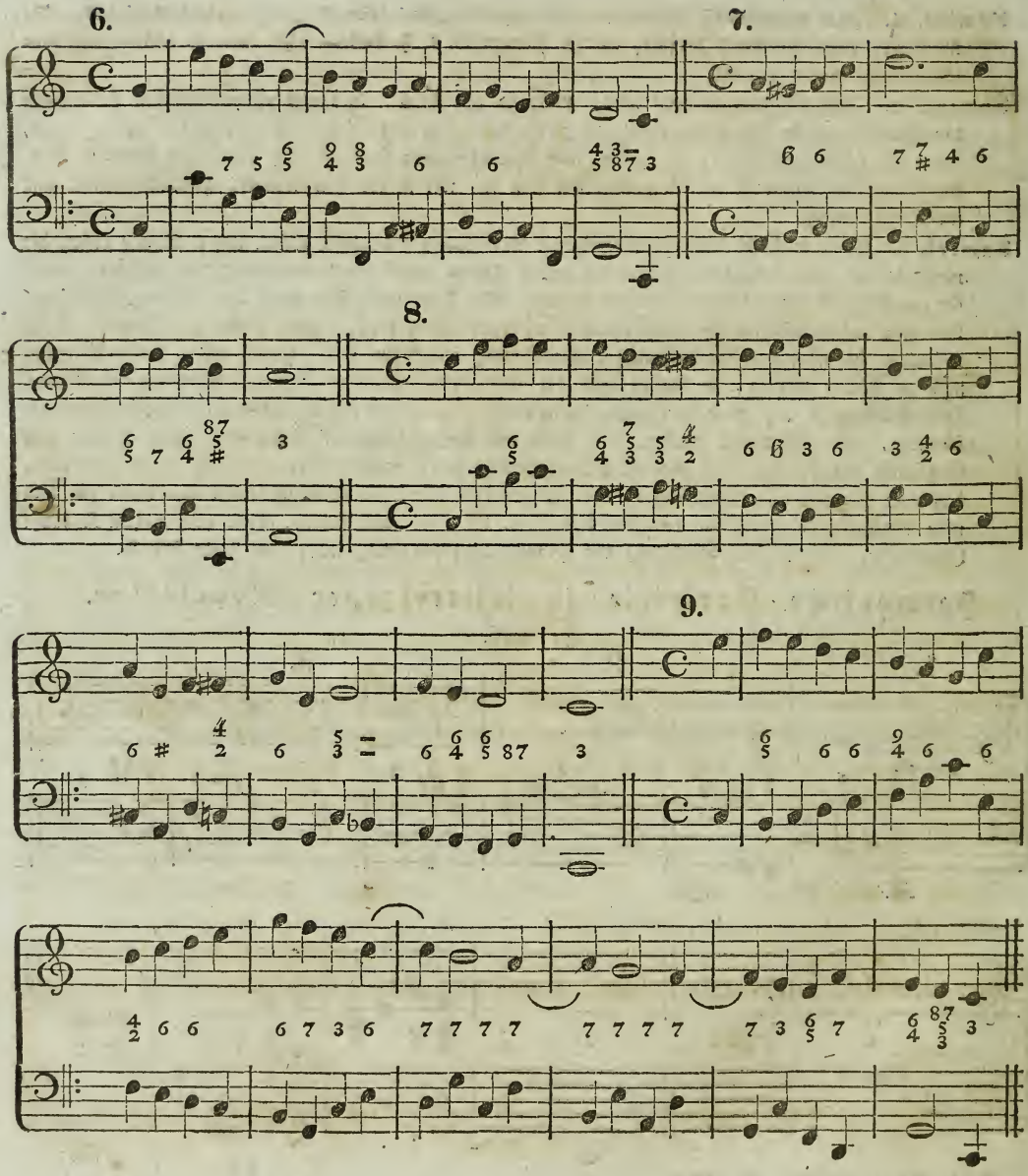
Anmerk. 2. Anfänger werden wohl thun, wenn sie erst kleine, in lauter eigenthümlichen Harmonien der Haupttonart fortschreitende Sätze von zwei, dann von vier, sechs und acht Takten bilden lernen, bevor sie solche verfertigen, in welchen nach Nebentonarten übergegangen und darin modulirt wird, indem die Harmonien in den Nebentonarten eben so, wie in der Haupttonart, zusammengestellt und verbunden werden.

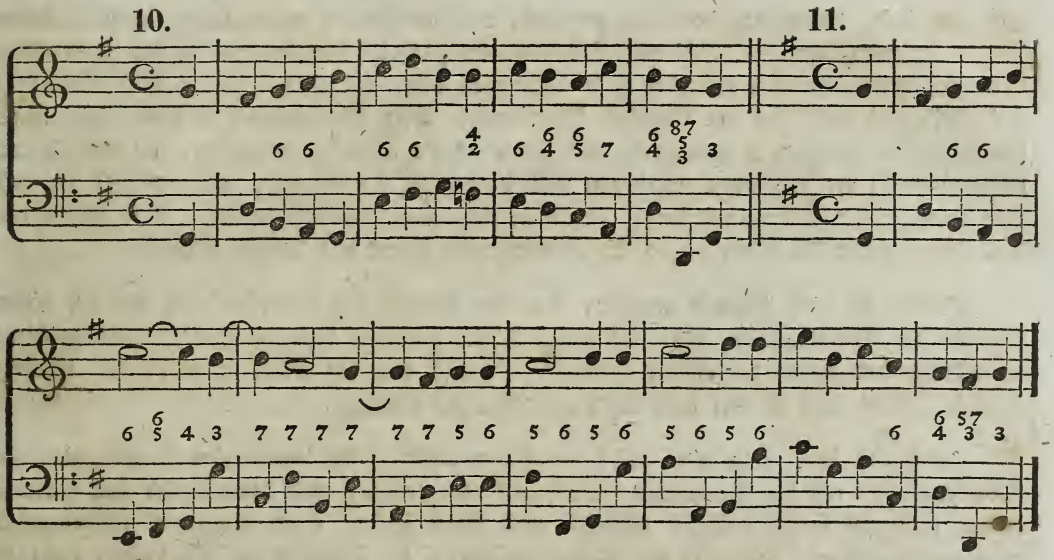
Anmerk. 3. Mehrere solche kurze in leitereigener Modulation behandelte Sätze, wie z. B. die ersten der nachstehenden, sind im zweiten Theile des ersten Bandes unter den Uebungsbeispielen zu finden, welche ebenfalls als kleine Vorspiele dienen können. So kann auch sehr wohl der Anfang eines jeden Chorals, als Anfang des Vorspiels benutzt werden, welchem man, bevor die Strophe schließt, eigenthümliche Harmonien in mannichfaltiger Abwechslung nachfolgen läßt. Sollte jedoch dieses Manchen noch zu schwer werden, so können auch bei einem etwas längern Vorspiele bisweilen Septimen-, Quintsextengänge ꝛc., oder überhaupt eigenthümliche Harmonien, die immer in Quartenfolgen fortschreiten, mit angewendet werden. — Was nun übrigens noch die Schlüsse betrifft, so sehe man vorzüglich mit darauf, daß sie recht kräftig hervortreten, welches aber am besten dadurch geschieht, daß man entweder vom Quintsexten- oder Quartsextenakkord zur Dominante und von dieser zur Tonika übergeht, oder auf den tonischen Akkord ꝛc. die Dominante folgen, diese noch einmal so lange liegen läßt, als die Hauptbewegung der Harmonienfortschreitung war, und dann schließt.

Harmonische Vorspiele in leitereigener Modulation.

§. 216.




6.
7.
8.
9.



Bemerk. Die vier ersten der aufgeführten Vorspiele bestehen aus solchen eigenthümlichen Akkorden, in welchen kein Intervall zufällig erhöht oder erniedrigt ist; in den darauffolgenden hingegen kommen in mehrern Akkorden zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne, oder auch Dominanten vor eigenthümlichen Harmonien vor. Daß dies geschehen darf, und die Modulation dadurch keine ausweichende wird, ist §. 180. d. B. gesagt worden. — Die leitereigene Modulation ist übrigens von der ausweichenden sehr leicht zu unterscheiden, wenn man nur darauf achtet, ob die nach den Erhöhungen oder Erniedrigungen folgenden Harmonien lauter eigenthümliche der Haupttonika sind, oder ob sie einer Nebentonika angehören. (S. B. I. §. 144. ꝛc.)

Es ist oben gesagt worden, daß man in den Vorspielen bisweilen auch einen Septimengang [137]) mit anbringen könne. Will man einen solchen Gang anwenden, wie z. B. in dem neunten und eilften der aufgeführten Vorspiele, so geschieht dies am besten in der Mitte derselben, oder doch erst dann, wenn schon mehrere eigenthümliche Akkorde vorher-

---

137) Statt der Septimengänge können auch Quintsexten-, Terzquartsexten- und Quartsekundengänge angebracht werden, wie aus den Uebungsbeispielen B. I. §. 113., 116. und 118. zu ersehen ist.

*

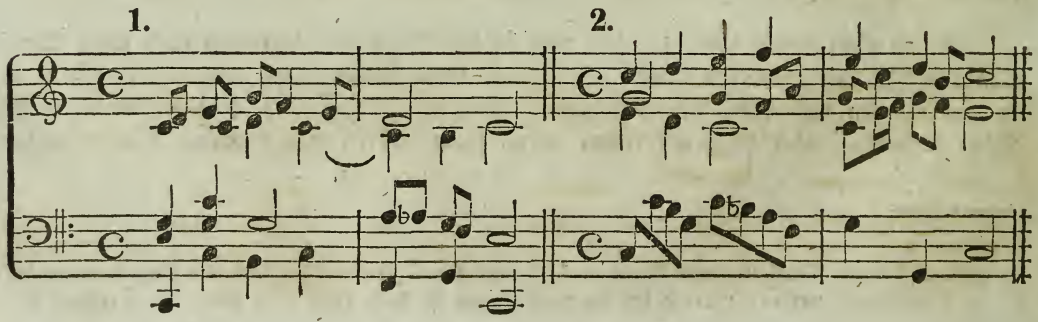
gegangen sind, denen man denselben anreihen, und welcher mit einem jeden eigenthümlichen Akkord beginnen kann. — Hat man sich aber eine gehörige Gewandtheit in den Zusammenstellungen der Harmonien erworben, so darf man nicht oft solche Gänge mit anbringen, weil sie, auch selbst bei der schönsten Figurirung, ihrer Einförmigkeit wegen, sehr leicht ermüden. Im strengen Kontrapunkte sind sie jedoch da nicht zu vermeiden, wo das Thema abwechselnd in den Stimmen angebracht und fortgeführt werden soll, und welches zugleich eine Harmonienbegleitung erfordert, welche in Quartenfolgen fortschreitet. Dies würde der Fall seyn, wenn die Seite 88. d. B. vorkommende Figur das Thema bildete.

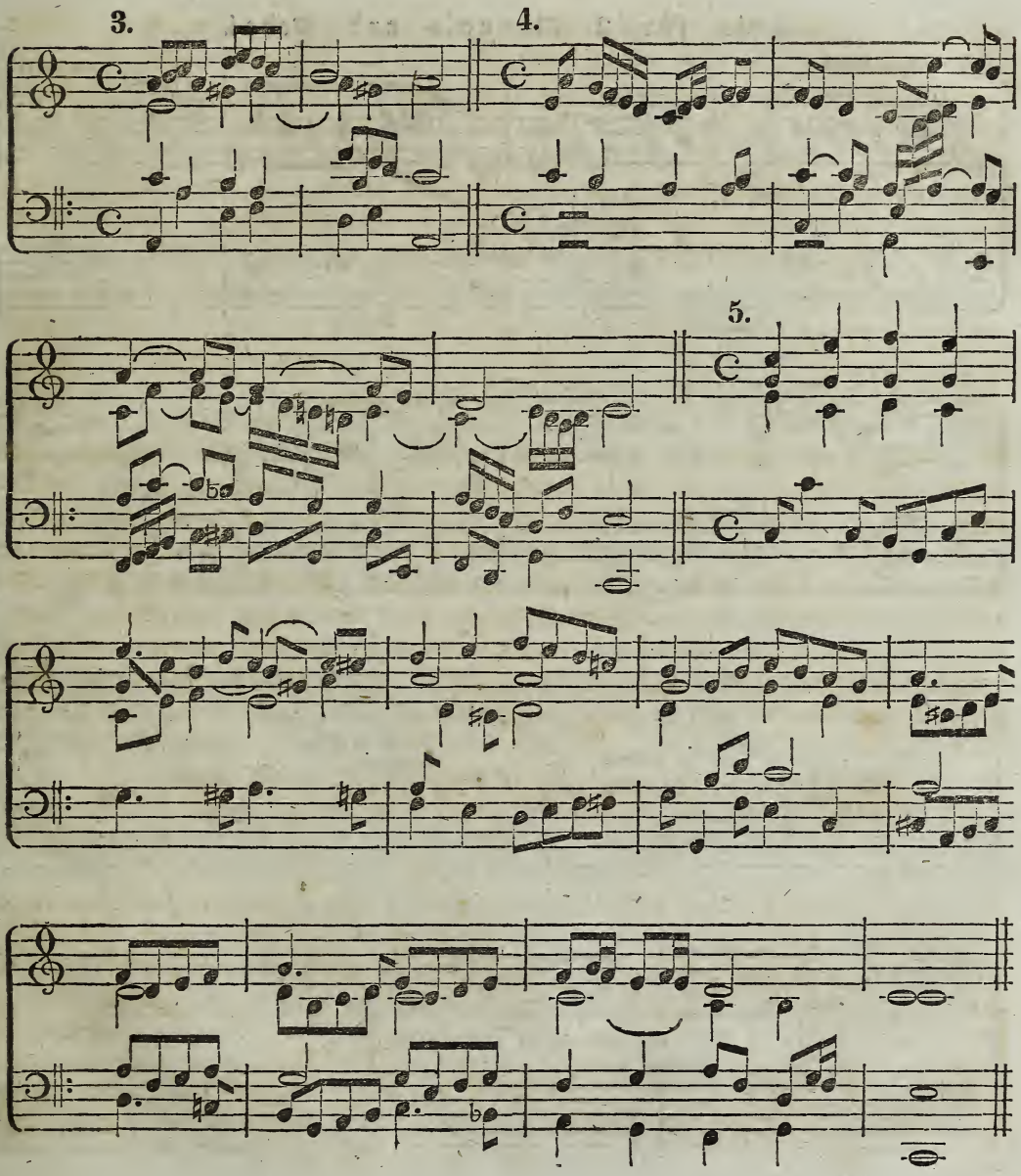
Ferner ist noch bemerkt worden, daß der Anfang des Vorspiels auch aus der ersten Strophe der Choralmelodie, oder aus einem Theile derselben bestehen könne. Dies geschieht im zehnten und eilften der obigen Vorspiele, welche mit der ersten Strophe der Choralmelodie: Was frag ich viel nach Geld und Gut ꝛc. anfangen.

Uebrigens darf man aber nicht annehmen wollen, daß man beim Verfertigen eines Musikstücks sich erst die Harmonien hinschreiben oder denken, und dann irgend eine Melodie darauf zu bauen suchen müßte; vielmehr wird einem jeden, wenn auch nur einigermaßen geübten Tondichter, indem er die Melodie erfindet, die derselben zur Begleitung dienende Harmonie sich in seinem Geiste zugleich selbst mit darstellen. Denn die Melodie ist das Wesentliche des Tonstücks, die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterstützung. Diese können aber nur nach den Regeln der Harmonie, und erst dann gesetzt werden, wenn schon eine Melodie vorhanden ist, die begleitet werden soll. Es ist daher die Melodie das Vorzüglichste, und die Harmonie ist ihr untergeordnet.

Figurirte Vorspiele in leitereigener Modulation.

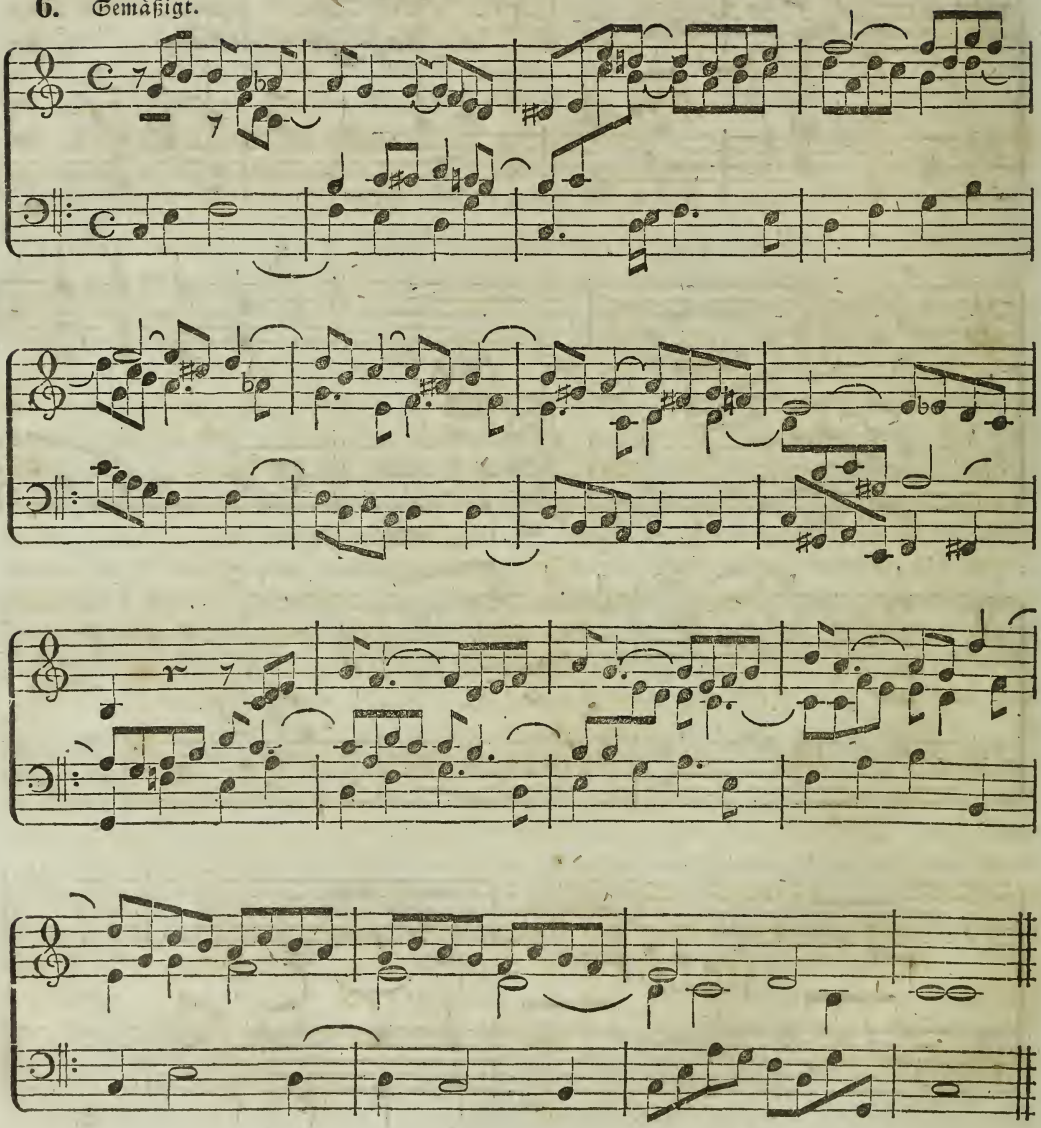
§. 217.




3.
4.
5.

Trio für 2 Manuale und Pedal.

6. Gemäßigt.



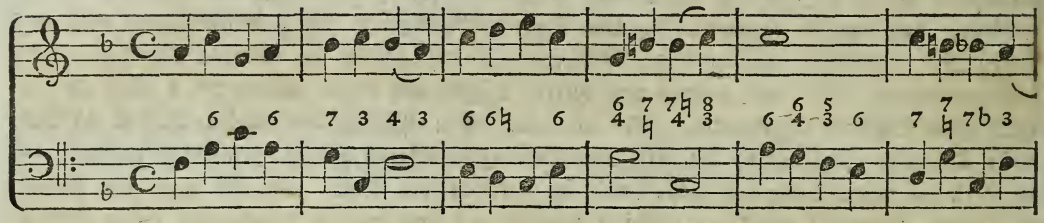
Bemerk. Die drei ersten harmonischen Vorspiele des vorhergehenden Paragraphs sind hier bei 1, 2 und 3 auf eine ganz einfache Weise figurirt. Dort schreitet bei 1 und 3 die Oberstimme im ersten Takte vom ersten zum zweiten Viertel von der Prime zur Terz der Tonleiter. Schreiten aber die Hauptnoten terzenweise fort, so sind sie am leichtesten so zu figuriren, daß man die dazwischenliegende Sekunde durchgehen läßt, welches auch hier geschehen ist. Auf dem zweiten Viertel des ersten Taktes schlägt im Sopran die Prime des Grundtons nach. Auf dem dritten und vierten Viertel des ersten Taktes bei 1 sind in der Oberstimme Vorhalte angebracht, und auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes ist das zweite Taktglied im Tenore, die Terz des Quintsextenakkords zufällig erniedrigt worden. — Bei 2 ist im ersten Takte der Baß, und im zweiten der Tenor und Alt nach den früher aufgestellten Regeln figurirt. — Bei 3 schreitet auf dem dritten Viertel des ersten Taktes die Septime in die Octave, und auf dem vierten wird sie vor ihrer Auflösung erst Wechselnote, die hier als Sexte erscheint und statt der Quinte steht, in die sie sich auch auflöst. In der ersten Hälfte des zweiten Taktes ist der Tenor figurirt, und zwar so, daß die Terz des Quintsextenakkords eine Quinte abwärts in den Grundton, von diesem auf dem zweiten Viertel in die Octave der Dominante, und dann in die Septime tritt. Bei solchen Fortschreitungen muß der Satz wie ein rein fünfstimmiger behandelt werden, wenn keine Fehler entstehen sollen. — Bei 4 fängt das Vorspiel zweistimmig an, mit dem ersten Viertel des zweiten Taktes imitirt der Tenor dem Sopran in noch einmal so langsamen Noten, und mit dem dritten Viertel desselben Taktes ahmt der Baß die Figur des Soprans in der umgekehrten Gestalt nach. — Das achte harmonische Vorspiel des vorhergehenden Paragraphs ist hier bei 5 ganz nach den aufgestellten kontrapunktischen Regeln figurirt, weshalb wohl auch keine Erörterung darüber nöthig ist. — Das sechste Vorspiel ist ein Trio für zwei Manuale und Pedal. Wenn man ein solches, vorzüglich ein größeres, als das hier aufgeführte, schreiben will, so muß man überhaupt darauf sehen, daß es aus drei Hauptstimmen bestehe, die gegen einander konzertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß eine fließende Melodie bilden, die dem Charakter des Ganzen angemessen ist, und den Ausdruck befördert. Das Trio mag übrigens im freien oder strengen kontrapunktischen Style gehalten werden, so kann man darin Nachahmungen, unerwartete und den Ausdruck befördernde Eintritte, Bindungen ꝛc. anbringen. Im strengen Style wählt man zum Thema einen gefälligen melodischen Satz, welcher abwechselnd in den verschiedenen Stimmen angebracht, doch aber bisweilen etwas frei behandelt werden muß, damit das Künstliche den natürlichen Ausdruck nicht überwiege, und das Musikstück auch den Nichtkenner anspreche.

Harmonische Vorspiele in ausweichender Modulation.

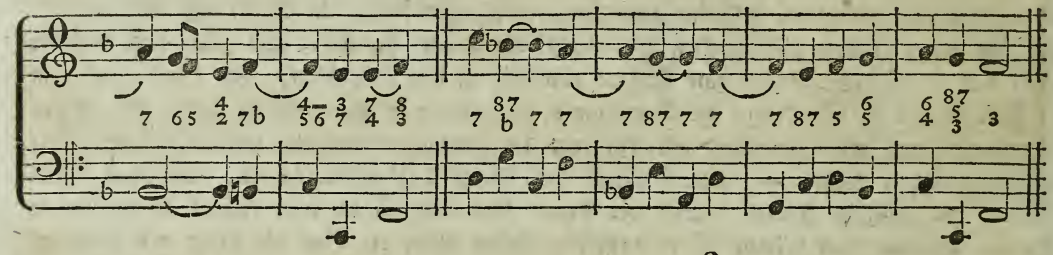
§. 218.

1.

a.

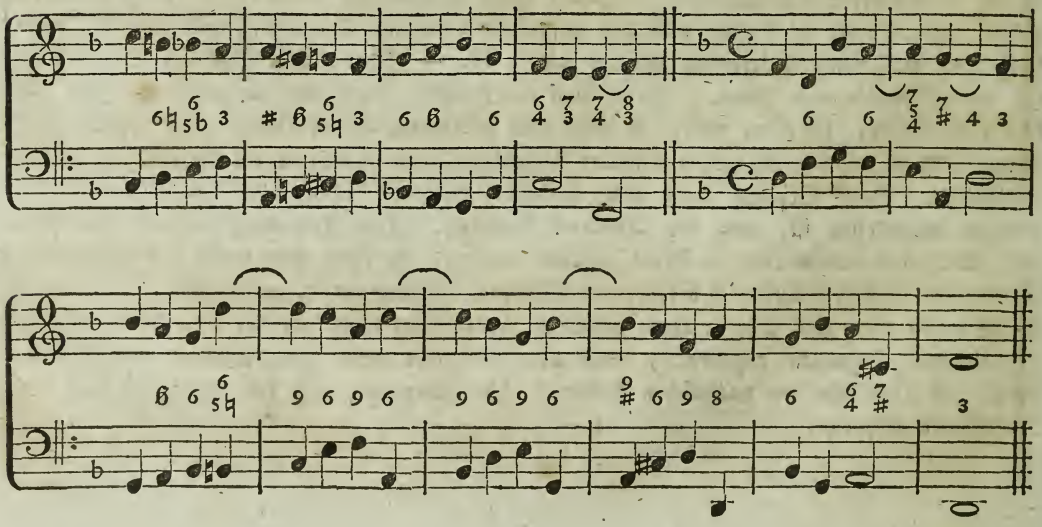


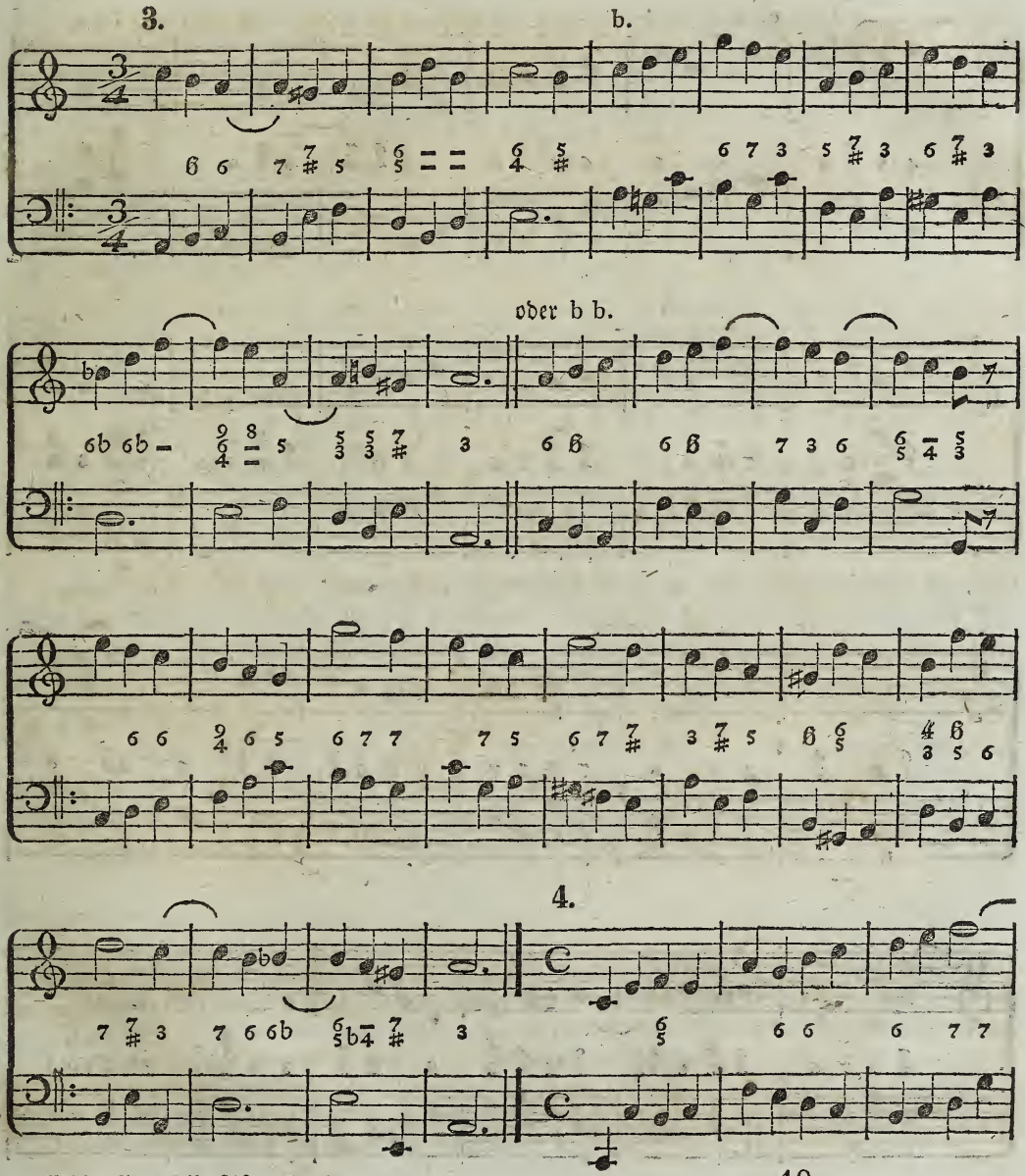
oder a a.

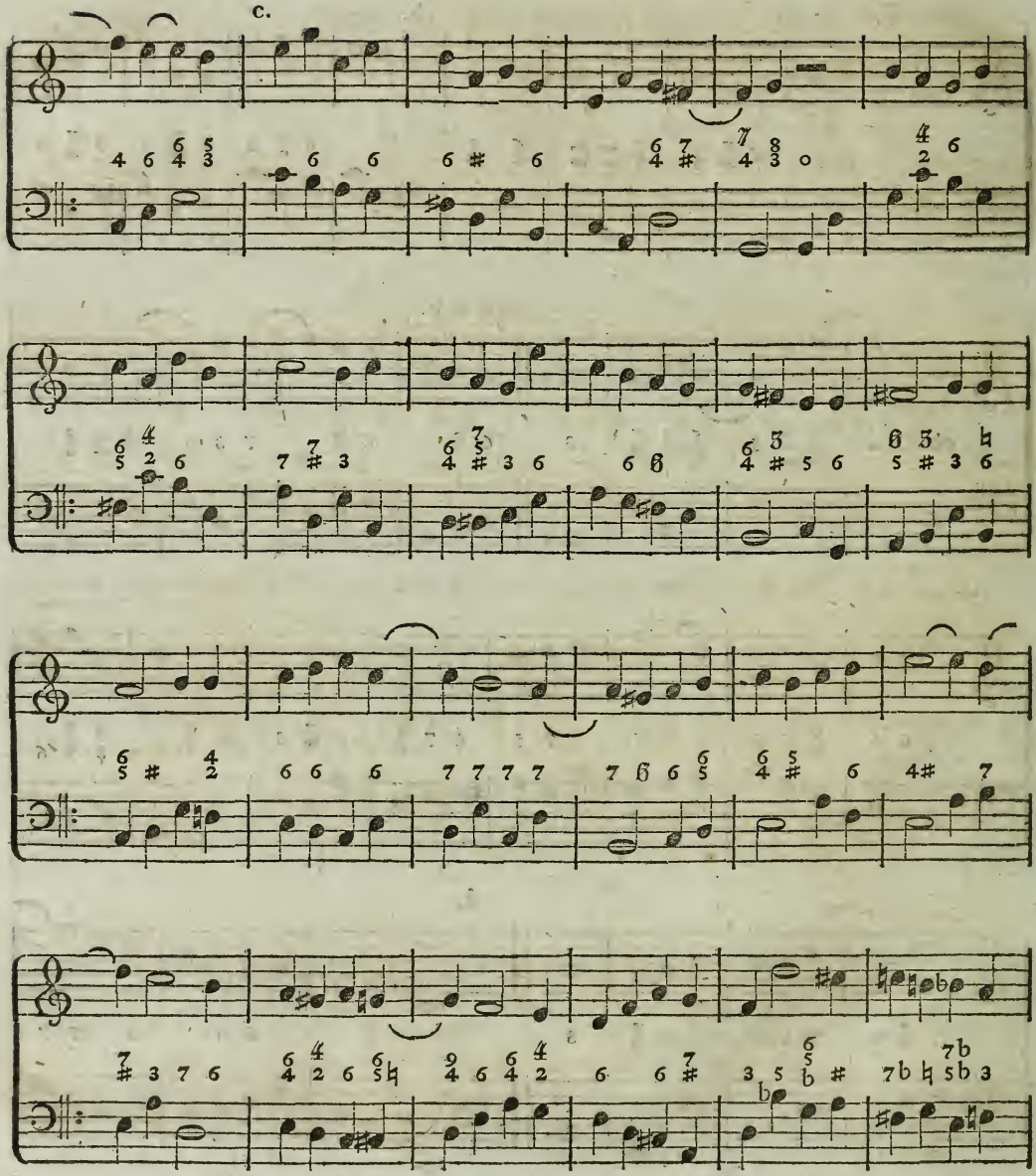


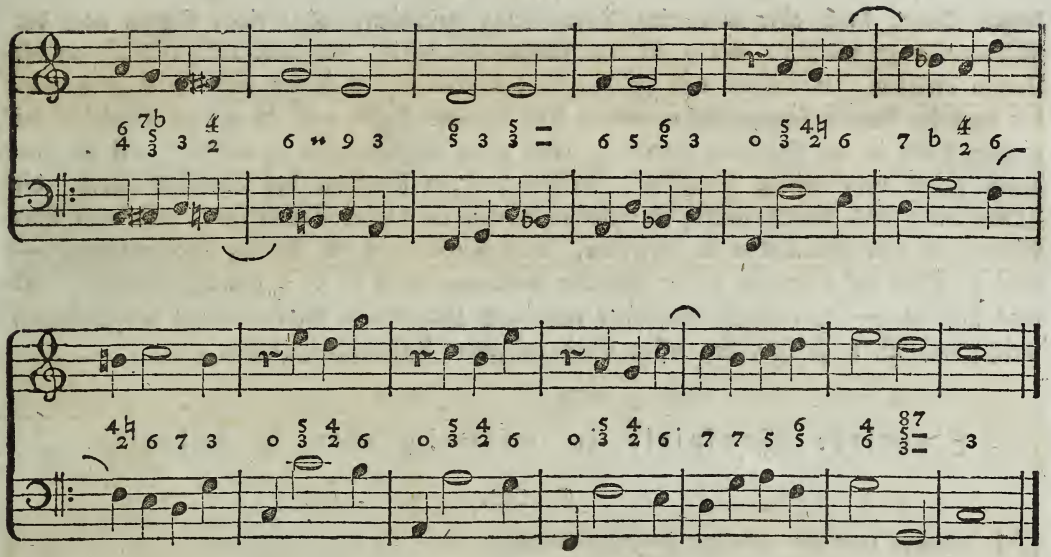
oder a a a.

2.




3.
b.
oder b b.
4.


c.



Bemerk. Bei der ausweichenden Modulation wird der erste Hauptabschnitt des Tonstücks gewöhnlich durch einen Schluß bezeichnet, welcher in den Durtonarten nach der Dominante [138]), und in den Molltonarten nach der Obermediante geschieht. — Im ersten Vorspiele, welches aus F dur geht, findet vom dritten Takte an die Ausweichung nach der Dominante, und auf der zweiten Hälfte des vierten Taktes ein völliger Schluß darin statt. In kurzen Tonstücken kann man nun noch einige Takte in der Dominante moduliren wie bei a, oder, hat man vor dem Schlusse schon einen Rhythmus in derselben angebracht, wie es hier geschehen ist, so steht es uns frei, entweder unmittelbar gleich wieder die Tonika zu ergreifen wie bei aa, oder auch mittelbar nach ihr überzugehen wie bei aaa. In

---

138) Unter Dominante wird nach B. I. §. 49. jederzeit der Durakkord des fünften Tons der Tonika verstanden: ist aber von der Ausweichung die Rede, so bedeutet das Wort Dominante nicht mehr den Akkord, sondern die verwandte Nebentonika des fünften Tons der Tonika, welche ebensowohl eine Dur- als eine Molltonart seyn kann, je nachdem das Stück aus dur oder moll geht. Geht daher das Tonstück aus C dur, so ist die Dominante (wenn man nämlich unter ihr die verwandte Nebentonika versteht) G dur; geht es hingegen aus C moll, so ist sie (wenn man damit die verwandte Nebentonika bezeichnen will) G moll.

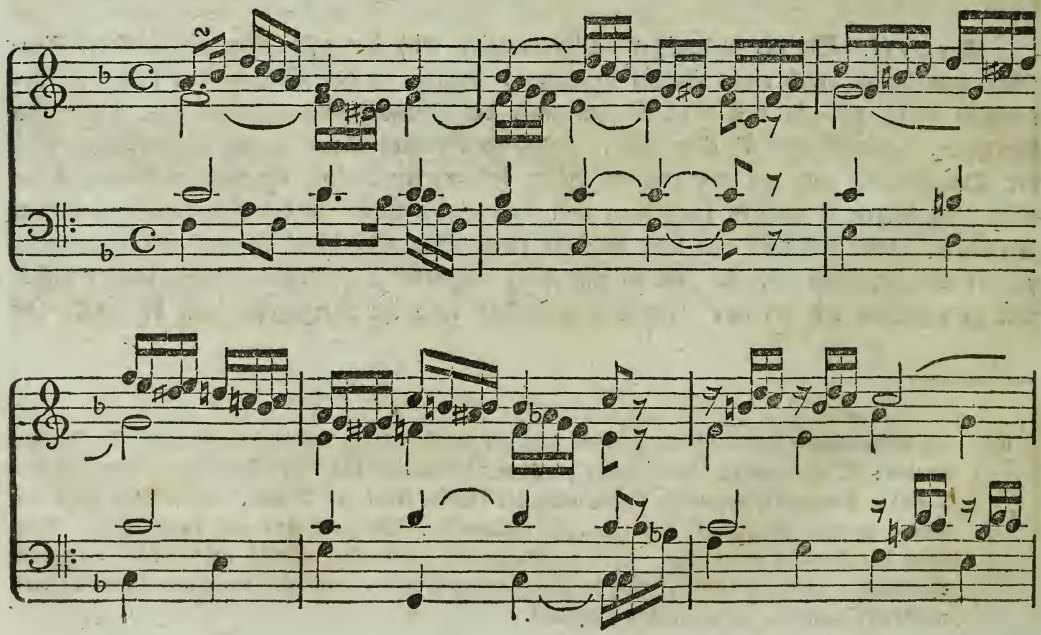
*

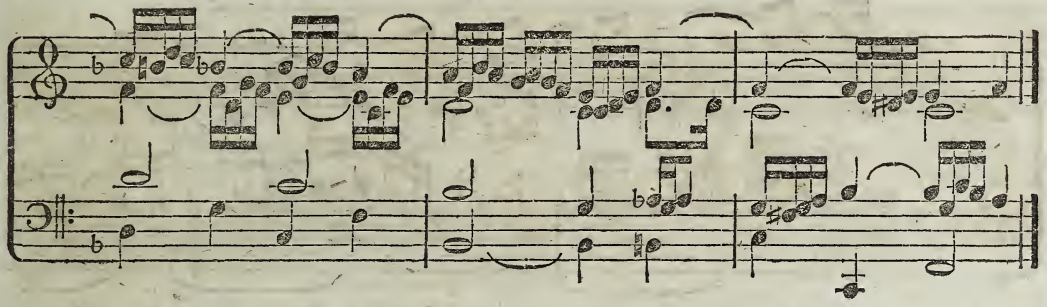
kurzen Sätzen kann aber auch eine Ausweichung geschehen, ohne einen Schluß nach der Nebentonika zu machen, wie z. B. im zweiten Vorspiele, wo vom dritten Takte an die Tonika verlassen, im vierten und fünften in der Mediante modulirt und im sechsten wieder nach der Tonika übergegangen wird. Auf ähnliche Weise wird im dritten Vorspiele bei b zwei Takte in der Mediante modulirt, ohne einen Schluß darin zu machen; bei bb hingegen findet vom dritten Takte an, welcher hier den siebenten des Vorspiels bildet, die Ausweichung nach der Mediante, so wie im vierten ein halber Schluß statt, und nach einer Modulation von vier Takten in derselben, wird wieder nach der Tonika übergegangen. — Das zu Ende der Vorspiele in der Melodie vorkommende B ist blos zufällig erniedrigt, und steht statt H. — Im vierten Vorspiele wird nach sämmtlichen Nebentonarten übergegangen, welche nach B. I. §. 150. den ersten Grad entfernter Ausweichung bilden.

Figurirte Vorspiele in ausweichender Modulation.

§. 219.

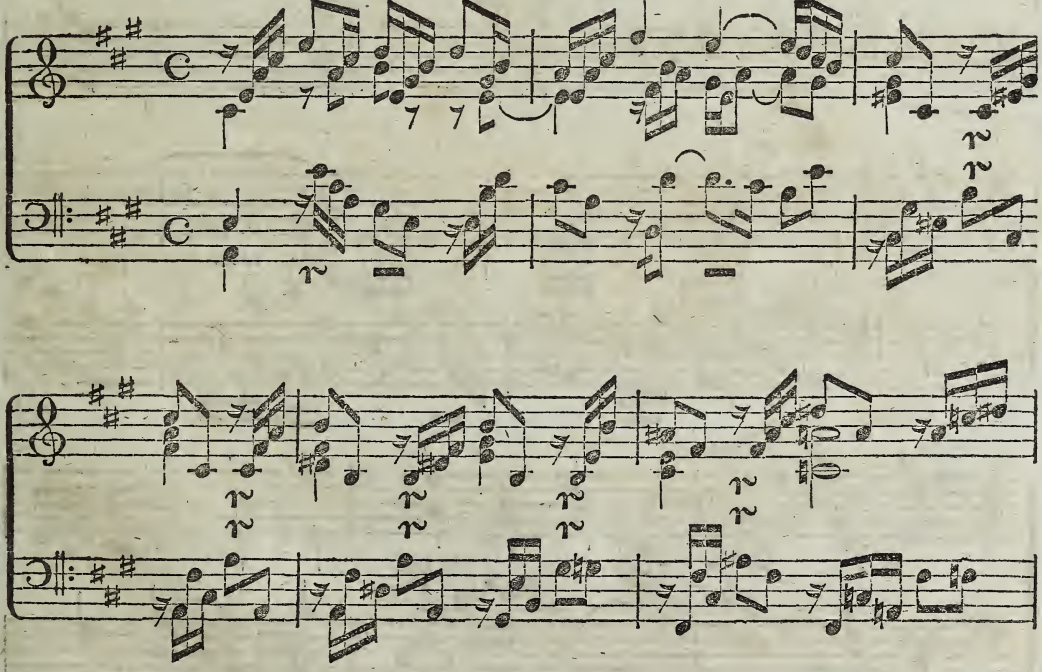
1. Etwas langsam und mit sanften Stimmen.

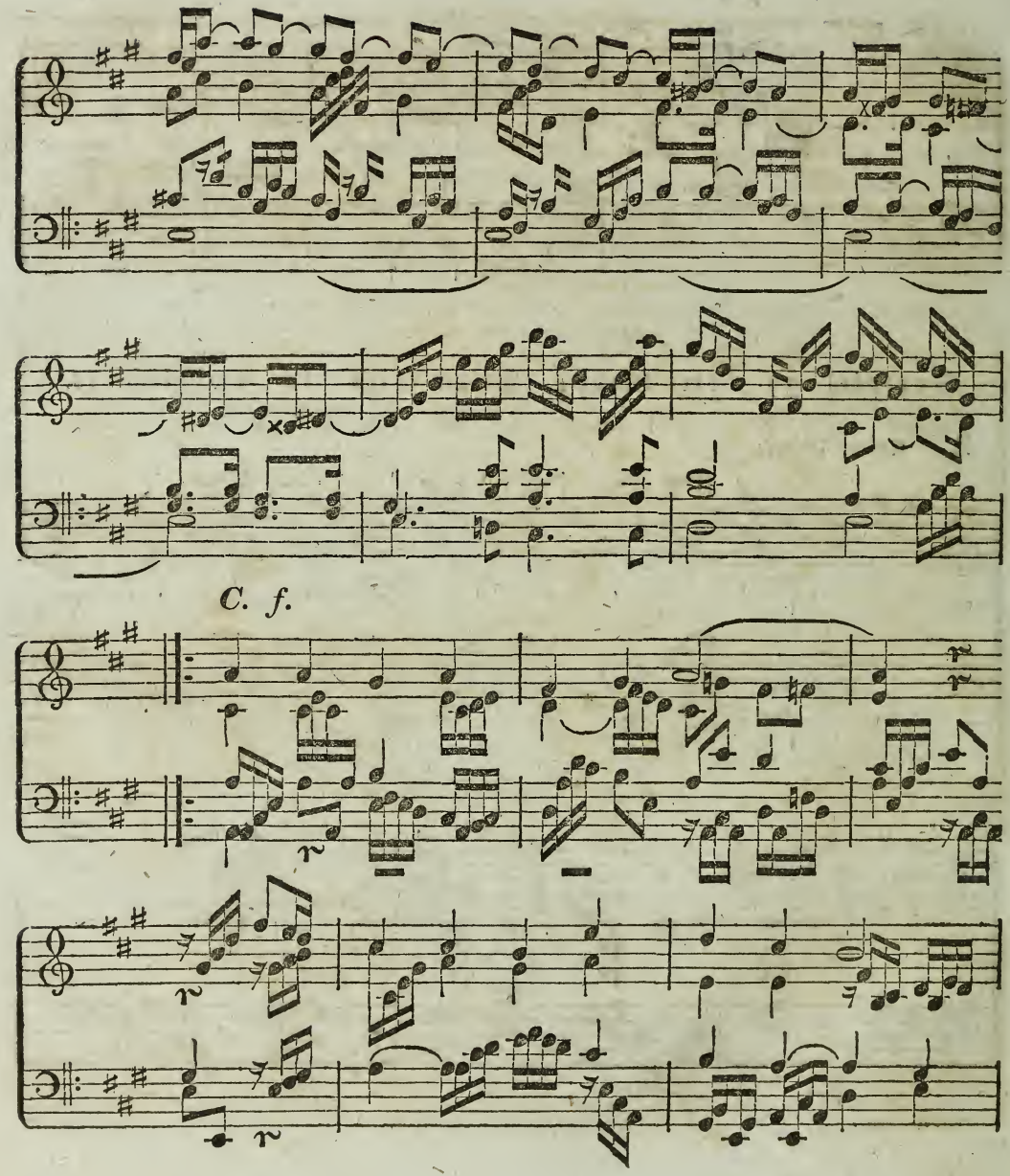


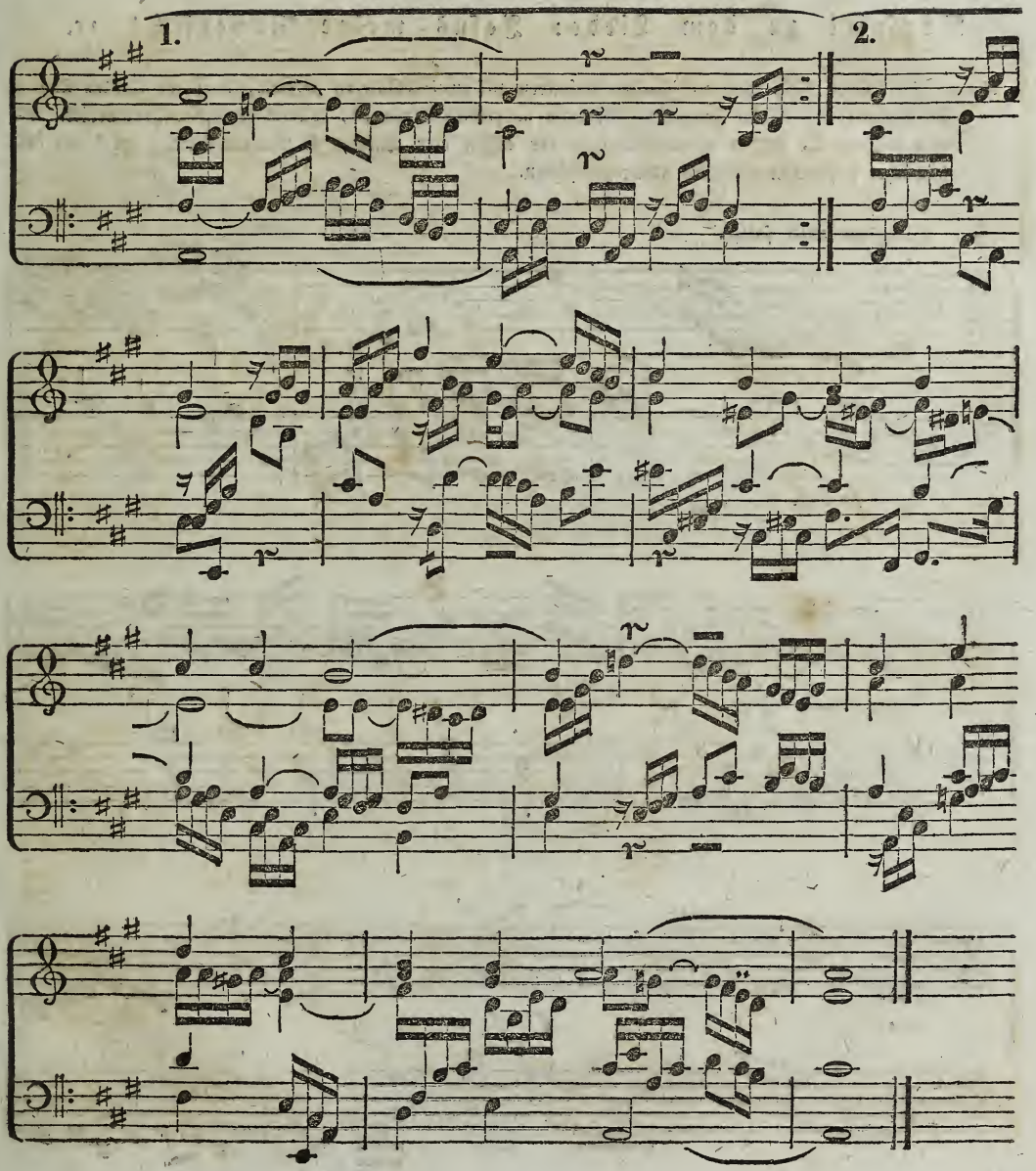


Vorspiel zu dem Liede: Jesum lieb' ich ewiglich ꝛc.

2. Etwas lebhaft.



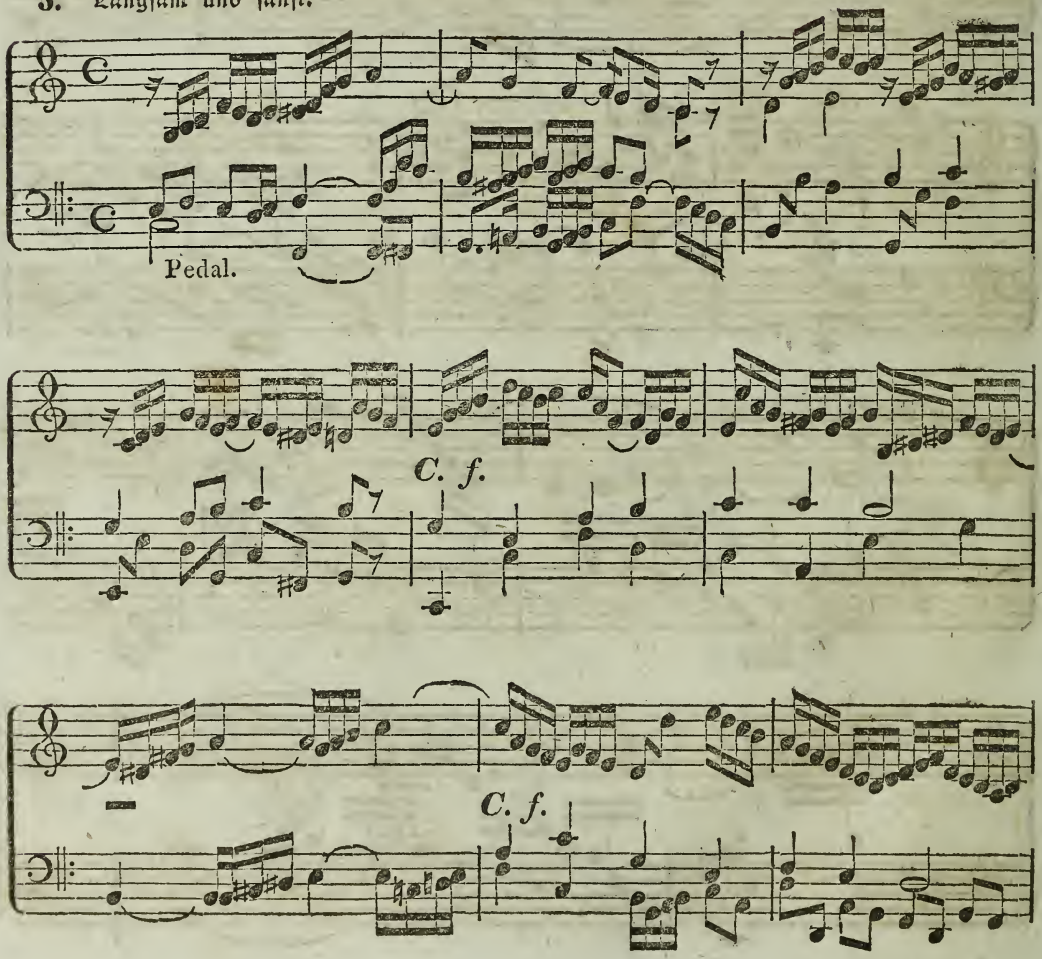

C. f.

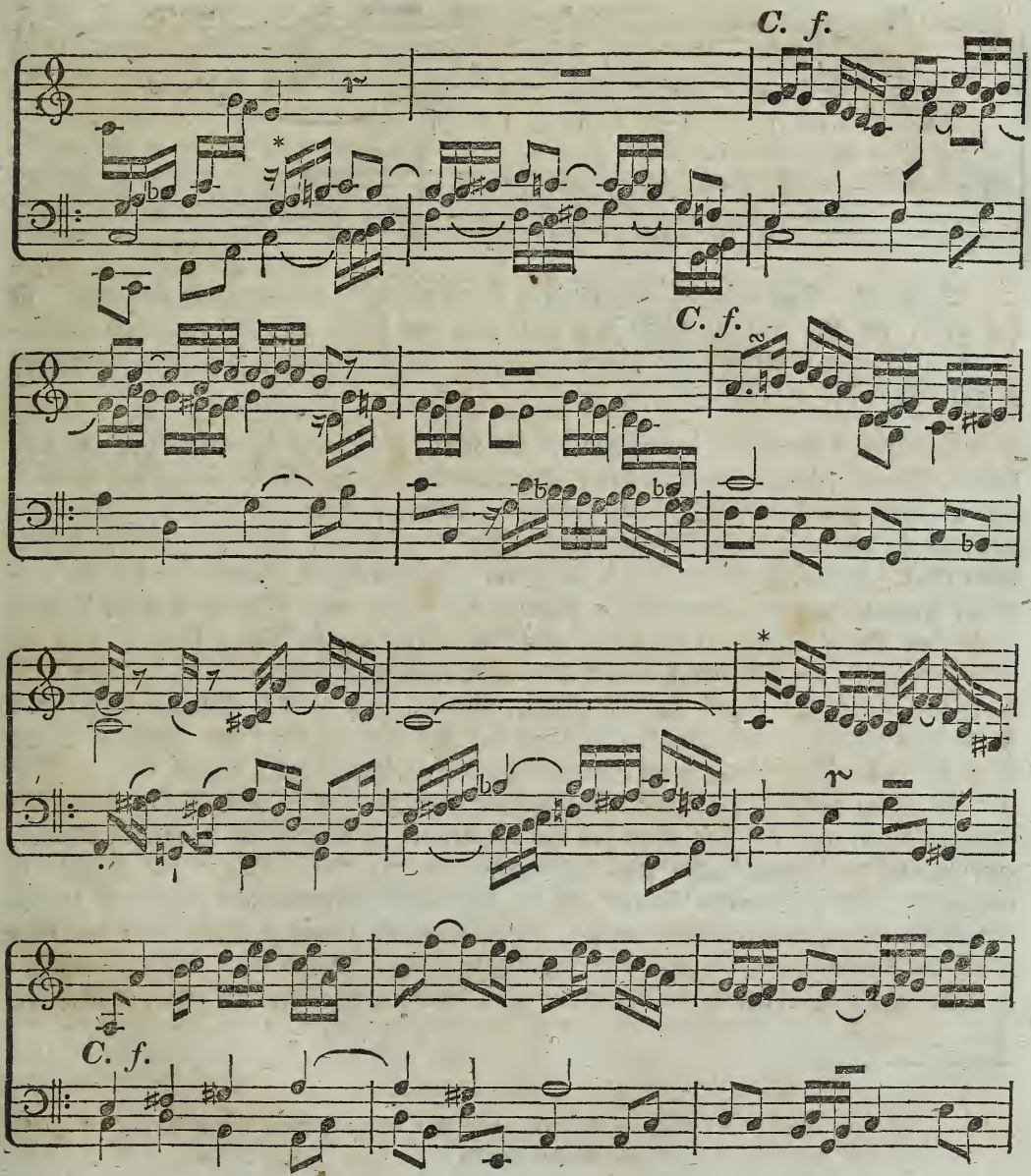

1.
2.

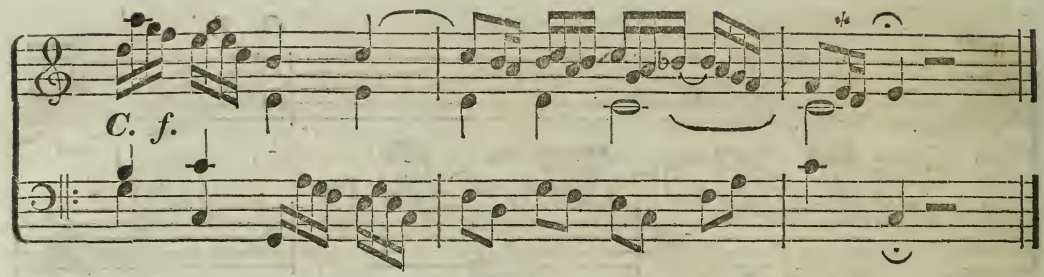
Vorspiel zu dem Liede: Jesus meine Zuversicht ꝛc.

Anmerk. Dieses Trio muß mit sanften Registern auf zwei Klavieren gespielt, doch der Cantus firmus auf einem etwas stärker gezogenen Manuale vorgetragen werden, damit er besser hervortritt. Es sind deshalb die beiden obern Stimmen der ersten vier Takte, so wie die Stellen bei * auf dem schwächer gezogenen Manuale allein zu spielen.

3. Langsam und sanft.




C. f.
C. f.
C. f.



Bemerk. Das erste der harmonischen Vorspiele des vorhergehenden Paragraphs ist hier bei 1 auf eine einfache Weise und ganz nach den früher aufgestellten Regeln figurirt. Die vorherrschende Bewegung der Figuren besteht in Sechzehntheilen; sie konnte jedoch eben so gut auch Achtel ꝛc. bilden.

Das zweite Vorspiel, in welchem die Melodie: Jesum lieb ich ewiglich ꝛc. mit vorkommt, ist auf folgende Art behandelt: Nachdem der tonische Akkord angegeben ist [139]), setzt der Sopran mit einer Figur ein, die aus gebrochener Harmonie besteht, und die abwechselnd in den verschiedenen Stimmen oft ganz in derselben, oder umgekehrten Gestalt wiederkehrt. Immer durfte dieselbe Figur jedoch nicht beibehalten, sondern es mußten noch andere gewählt werden, wenn dieses Vorspiel im freien, und nicht im strengen kontrapunktischen Style gehalten seyn sollte. Zu Anfange des dritten Taktes setzt der Baß mit einer Figur ein, welche, wenn man das vierte Sechzehntheil des ersten Viertels zum dritten, und dieses zum vierten machen wollte, dieselbe, wie die des Soprans wäre. Sie wurde aber deshalb so gewählt, weil sie auf diese Art sich besser auf dem Pedale vortragen läßt, indem die Füße immer abwechselnd die Töne zu spielen haben, worauf man in Stücken für mäßig geübte Spieler wohl auch mit zu sehen hat. Mit dem sechsten Takte tritt der Orgelpunkt, und mit dem elften der Cantus firmus im Sopran auf demselben Manuale ein, worauf die vorhergehenden zehn Takte gespielt worden sind. Ist aber das Vorspiel so eingerichtet, daß der Cantus firmus und die begleitenden Stimmen auf einem und demselben Manuale vorgetragen werden müssen, so ist wohl mit darauf zu sehen, daß das Eintreten des Cantus firmus immer recht deutlich erscheint. Dieses wird aber nur dann geschehen, wenn man ihn in eine Stimme legt, welche vorher Pausen gehabt hatte, wie

---

139) Es konnte eben so gut auch der Sopran, oder eine andere Stimme mit dieser Figur eintreten, ohne daß vorher der Akkord angeschlagen wurde.

z. B. bei der dritten und sechsten Strophe dieses Chorals. Sind hingegen keine Pausen vorhergegangen, so darf die Stimme, in welche er gelegt wird, vor dem Eintreten desselben, nicht langsame, oder vielleicht gar in demselben Zeitmaaße wie die Melodie fortschreitende Notengattungen haben, weil sonst das Eintreten der Melodie ganz verdunkelt und vermißt wird. Soll daher der Cantus firmus ohne vorhergegangene Pausen deutlich eintreten, so müssen in der Stimme, in welcher er angebracht wird, schnellere Notengattungen vorausgegangen seyn, wie z. B. hier bei der ersten, zweiten und fünften Strophe. — Während nun die Melodie im Soprane vorgetragen wird, schreiten die kontrapunktischen Stimmen in der vorherrschenden Bewegung, in Sechzehntheilen, und in solchen Figuren fort, die aus dem vorhergegangenen kurzen Vorspiele entlehnt sind. So auch ist diese Bewegung bei der Schlußnote des Cantus firmus einer jeden Strophe beibehalten worden. Die Einleitung von der ersten zur zweiten Strophe besteht aus denselben Harmonien, welche im ersten Takte des Vorspiels vorkommen, und der Tenor bringt dieselbe Figur, womit der Sopran anfing. Ueber die Verlängerung des Schlusses, wie er zu Ende der zweiten Strophe vorkommt, ist weiter oben hinlänglich gesprochen worden. Zur Einleitung von der vierten zur fünften Strophe sind die zwei ersten Takte des Vorspiels benutzt, doch aber so, daß die Figuren des ersten Taktes in anderen Stimmen vorkommen. So auch sind zu Anfange der fünften Strophe die Harmonien des dritten Taktes dieses Vorspiels mit abgeänderten Figuren beibehalten. Die Einleitung von der fünften zur sechsten Strophe beginnt mit der vorherrschenden Figur, und besteht, wie die übrigen, aus vier Vierteln, indem hier sämmtliche Schlußnoten einer jeden Strophe nur so lange ausgehalten worden sind, als es eigentlich geschehen müßte. Will man sie jedoch nicht so lange, oder noch einmal so lange aushalten, als die Hauptbewegung des Cantus firmus war, so bedürfen doch wenigstens die Harmonien einer solchen Einrichtung, daß ein Aushalten statt finden könnte, damit auch das Gehör, welches an diese Ruhe gewöhnt ist, gehörig befriedigt werde. — Wird der erste Theil eines Chorals wiederholt, so ist es nicht selten der Fall, daß die Schlußnote des Cantus firmus vor dem Wiederholungszeichen eine ganze Taktnote bildet, wie z. B. hier. Wenn solche Schlußnoten vorkommen, und das Zwischenspiel nicht nur aus vier Vierteln bestehen, sondern eine jede Note bei der Wiederholung auch wieder wie vorher auf dieselbe Taktzeit kommen soll, so muß der Schluß entweder einen ganzen Takt ausfüllen wie hier, oder das Zwischenspiel muß so eingerichtet werden, daß es mit dem Schlusse zwei volle Takte beträgt. Uebrigens können die Zwischenspiele, wenn der letzte Ton der einen Strophe derselbe ist, wie der der folgenden, auch so eingerichtet werden, daß die Schlußnote des Cantus firmus während des Zwischenspiels ausgehalten wird, wie z. B. Seite 132. d. B.

*

Anmerk. Nicht nur in den Vorspielen, sondern auch in einem jeden vierstimmigen Musikstücke können Stellen vorkommen, die ein-, zwei- oder dreistimmig sind; nur muß man sich hüten bei Stellen, in welchen schon eine Stimme Pausen hat, vor dem Einsetzen der vierten Stimme schon wieder eine abtreten zu lassen, weil sonst das Musikstück nicht vier-, sondern dreistimmig wird.

Das Vorspiel No. 3. besteht aus einem Trio, in welches die Melodie des Liedes: Jesus meine Zuversicht ꝛc. mit verwebt ist. Der einfachen, dem Charakter des Liedes entsprechenden langsam und sanft fortschreitenden Figur, die in dem Sopran auf den beiden ersten Vierteln vorkommt, folgen bis zum dritten Takte gleichartige in den andern Stimmen. Hierauf wird diese Figur im Sopran dreimal ganz, auf dem dritten Viertel des vierten Taktes aber nur ihre zweite Hälfte fortgeführt, und auf dem vierten ihre erste in der Gegenbewegung angebracht. Mit dem fünften Takte tritt die Melodie im Tenor, und mit ihr die erste Figur wieder ein. Die erste Hälfte der Figur ist meistens zu den Einleitungen benutzt, so wie die ganze immer in den kontrapunktischen Stimmen auf eine freie Art angewendet worden. Die Einleitungen sind in diesem Chorale sämmtlich zweistimmig; sie konnten jedoch auch dreistimmig seyn, wo dann aber die beiden obern Stimmen, so wie die vier ersten Takte dieses Vorspiels, auf dem schwächer gezogenen Manuale vorgetragen werden mußten, wenn das Einsetzen des Cantus firmus auf dem stärker gezogenen Manuale gehörig hervortreten sollte. Da die dritte und vierte Strophe dieselben sind wie die erste und zweite, so ist bei der Wiederholung der Abwechslung wegen die Melodie nicht wieder in den Tenor, sondern in den Sopran gelegt und figurirt worden. In der fünften und sechsten Strophe liegt der Cantus firmus wieder in dem Tenor.

Sechster Theil.

Vom strengen Kontrapunkte oder von dem Thema.

Einleitung.

§. 220.

Das Thema (der Hauptsatz) ist ein melodischer Gedanke, welcher gleich zu Anfange eines Musikstücks ausgesprochen, im Verfolg desselben auf verschiedenen Harmonien, und mit den mannichfaltigsten Veränderungen wiederholt wird, und der überhaupt den Ausdruck und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift. Wenn aber durch die Musik, welche die Sprache unserer Gefühle ist, gewisse Empfindungen ausgedrückt, und die Zuhörer eine Zeitlang in dem Gemüthszustande, in welchen sie versetzt sind, unterhalten werden sollen: so muß der Hauptsatz nicht nur irgend eine Empfindung überhaupt schildern, sondern er muß auch, vorzüglich im freien Style so beschaffen seyn, daß er durch passende Nebengedanken unterstützt, oder unterbrochen, und mit denselben in verschiedenen Harmonien und Tonarten, mit melodischen, dem Hauptausdruck angemessenen Veränderungen so oft wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers von der Empfindung insbesondere gehörig eingenommen ist, und dieselbe gleichsam von allen Seiten her bekommen hat. Er muß mithin Gelegenheit geben, daß man auch neben ihm mit gehöriger Abwechslung schöne Verzierungen anbringen kann, ohne jedoch hierdurch die Einheit des Rhythmus zu stören. Die Ausführung des Hauptsatzes besteht daher aus einer zusammenhängenden Reihe von Gedanken, von welchen einige eine genaue Beziehung auf den Zweck des Ganzen haben und mithin wesentlich sind; andere hingegen werden blos der Erläuterung, Verzierung und des Zusammenhanges wegen angebracht, die daher auch weniger wesentlich sind. Der Hauptsatz macht mithin immer das Wesentliche des Tonstücks aus. Seine Schöpfung ist das Werk des erfindenden Geistes, die Ausführung aber ist Sache des Geschmacks, der Kunst und Erfahrung. Geschmack, Kunst und Erfahrung sind aber nicht allein durch anhaltenden Fleiß und lange Uebung, sondern vorzüglich mit durch sorgsames Studium guter Muster und öfteres Hören gediegener Werke zu erlangen.

Was nun junge Tonkünstler betrifft, wenn sie Musikstücke im freien oder strengen Styl schreiben wollen, so werden sie wohl thun, wenn sie sich immer passende Muster zum Vorbilde wählen, und nach diesen ähnliche, doch nicht ängstlich nachgeahmte Arbeiten so lange verfertigen, bis sie in den Stand gesetzt sind, ohne solche selbst gute Werke liefern zu können. Beim Verfertigen eines Tonstücks müssen sie vorerst berücksichtigen, daß der Hauptsatz nicht zu kurz, aber auch nicht zu lang sey. Ist er zu kurz, so kann man ihm nicht die nöthigen Veränderungen, und bei der Wiederholung hinlängliche Mannichfaltigkeit geben; ist er zu lang, so wird er nicht deutlich genug im Gedächtnisse bleiben. Er muß aber auch gehörfällig seyn, weil er sonst auch bei der besten und regelrechtesten Bearbeitung nie bleibende Empfindungen erwecken wird. So auch muß mit darauf gesehen werden, daß er immer auf eine natürliche und ungezwungene Weise, und wenn er einfach ist, auch möglichst einfach ausgeführt werde. Ist das Musikstück freudigen Inhaltes, so gebe man ihm zu Anfange nicht zu viel Feuer und Kraft, sondern entwickele die lebhaften Empfindungen stufenweise, damit der gemachte Eindruck nicht wieder verlösche und die Aufmerksamkeit der Zuhörer erkalte, und damit es uns im Verfolg desselben nicht an Mitteln fehle, den gemachten Eindruck noch mehr erhöhen zu können. Um aber die Empfindungen nach und nach zu entwickeln, muß das Feuer des Ausdrucks allmählig bald zu-, bald abnehmen, von welcher Regel man nur dann abweicht, wenn der Tondichter es für nöthig findet, die Aufmerksamkeit der Zuhörer von neuem anzuregen. Nähert sich nun das Tonstück seinem Ende, so muß, je mehr dies geschieht, der Natur der dargestellten Empfindung nach der Ausdruck an Deutlichkeit, Bestimmtheit und Lebhaftigkeit zunehmen, um den Ausdruck zu befördern, und den Schluß recht kräftig und eindringend zu machen. Dieses geschieht im strengen Style entweder dadurch, daß man den Hauptgedanken zusammendrängt, oder das Thema verkleinert vorträgt, oder es in den verschiedenen Stimmen immer enger eintreten läßt ꝛc.

Von der Beschaffenheit und Bearbeitung des Thema's im strengen Style.

§. 221.

Entspricht ein Thema dem Charakter des Tonstücks vollkommen; besteht es aus einem melodisch richtigen Gedanken, welcher einer guten harmonischen Begleitung und mannichfaltigen Bearbeitung fähig ist; bildet es ein für sich bestehendes Ganze [140]); bezeichnet

---

140) Sollte das Thema mehrere kleine Einschnitte haben, so muß man sorgfältig den genauesten Zusammenhang darin zu beobachten suchen, und keinen Schluß fühlen lassen, damit es eine wahre Einheit habe, und nicht aus mehrern zusammengesetzt sey.

es die Tonart genau, aus welcher das Musikstück geht; ist es für das Tonstück weder zu lang noch zu kurz: so besitzt es alle nöthigen Erfordernisse, die zu einem guten Thema gehören.

Bei der strengen Bearbeitung eines Thema's haben wir außerdem, worauf in der Einleitung schon aufmerksam gemacht worden ist, vorzüglich noch zu beachten:

1) Die Ausführung muß Reichthum, Mannichfaltigkeit und Vollendung haben. Das Thema zu einem kurzen Musikstücke kann daher auch nur kurz seyn, und bei der Bearbeitung muß man blos das Wichtigste und Kräftigste davon benutzen und auswählen und alle gesuchten, verzierten und fremdartigen Nebengedanken weglassen, wogegen in größern Tonstücken die Nebengedanken einen sehr beträchtlichen Theil ausmachen. In solchen Stücken müssen aber die Haupt- und Nebengedanken so zusammengestellt werden, daß das Ganze einen gehörigen Zusammenhang, Ausdruck und Geschmack habe.

2) Die kontrapunktischen Stimmen dürfen das Thema (oder die Hauptmelodie) nicht verdunkeln. S. §. 205. d. B.

3) Ist zu Anfange des Tonstücks das Thema in den verschiedenen Stimmen schon vorgekommen, so braucht es nun nicht immer wieder ganz, sondern es kann, ja es muß der Mannichfaltigkeit wegen auch theilweise, oder in Fortführungen ꝛc. mit angebracht werden.

4) Bringt man Fortführungen an, welche nicht aus dem ersten, sondern aus einem mittlern oder aus dem letzten Gliede des Thema's bestehen, so ist es gut, wenn die fortzuführende Stelle erst in der Stimme, welche das Thema hatte, vorhergegangen ist, damit der Zuhörer gleich weiß, woher sie entnommen ist.

5) Tritt eine Stimme mit dem Thema ein, während eine andere dasselbe noch vorträgt, so kann letztere es entweder noch bis zu seinem Ende vortragen, oder läßt sich dieses nicht auf eine ungezwungene und natürliche Weise thun, so darf sie davon abweichen, weil es von neuem wieder eingetreten und hörbar ist.

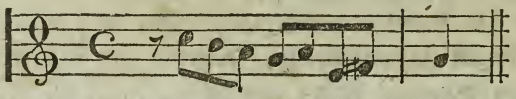
6) Das Thema kann zu Anfange des Musikstücks entweder mit harmonischer oder kontrapunktischer Begleitung, oder ohne dieselbe allein einsetzen.

7) Die Größe der Intervalle, in welchen das Thema zu Anfange des Stücks fortschritt, kann nicht immer dieselbe bleiben, sondern muß oft eine Veränderung erleiden, d. h. statt einer großen Sekunde oder Terz ꝛc. muß oft eine kleine, und statt einer kleinen eine große gesetzt werden, indem ein in der Durtonart stufenweise fortschreitendes Thema, auf einem andern Tone, oder in der Molltonart, oder in der Gegenbewegung ꝛc. angebracht, andere Intervallengröße bekommt. Die Intervalle bleiben mithin hinsichtlich

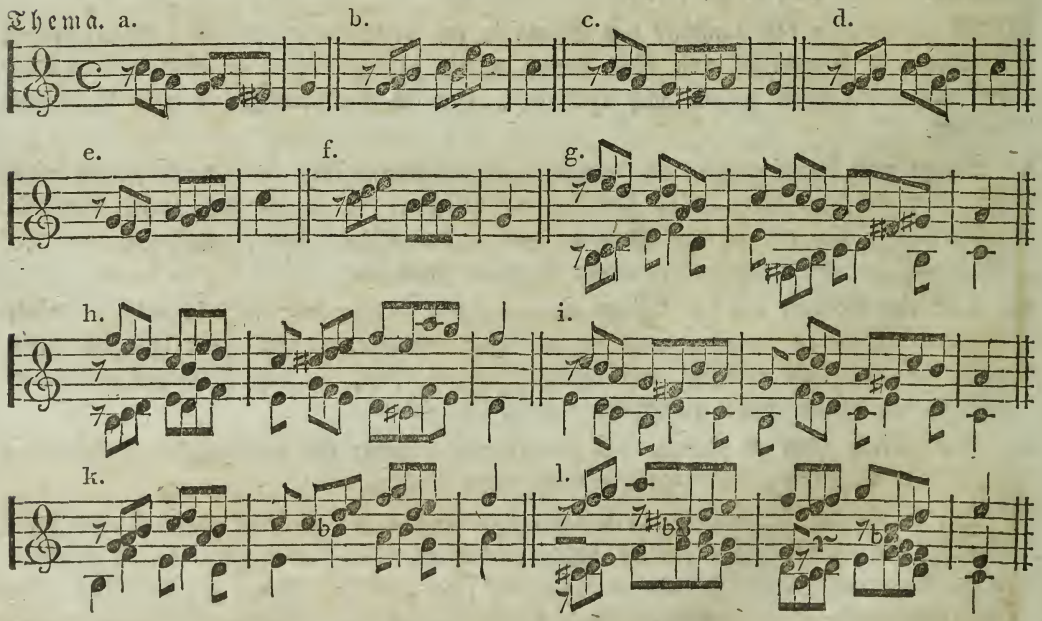
ihrer Benennung dieselben, aber nicht hinsichtlich ihrer Bestimmung. Es kann jedoch die erste Note [141]) des Thema's statt einer Sekunde auch eine Terz fortschreiten, ohne daß dadurch das Thema an seiner Gestalt verliert. So können auch oft, wenn nämlich die Gestalt des Thema's dadurch nichts verliert, Sprünge abgeändert, und statt einer Quarte ꝛc. eine Quinte, Sexte oder Septime gesetzt werden.

8) Zu Anfange, so wie in den Hauptperioden und beim Schlusse des Tonstücks muß das Thema in seiner richtigen Gestalt, und zwar ganz erscheinen.

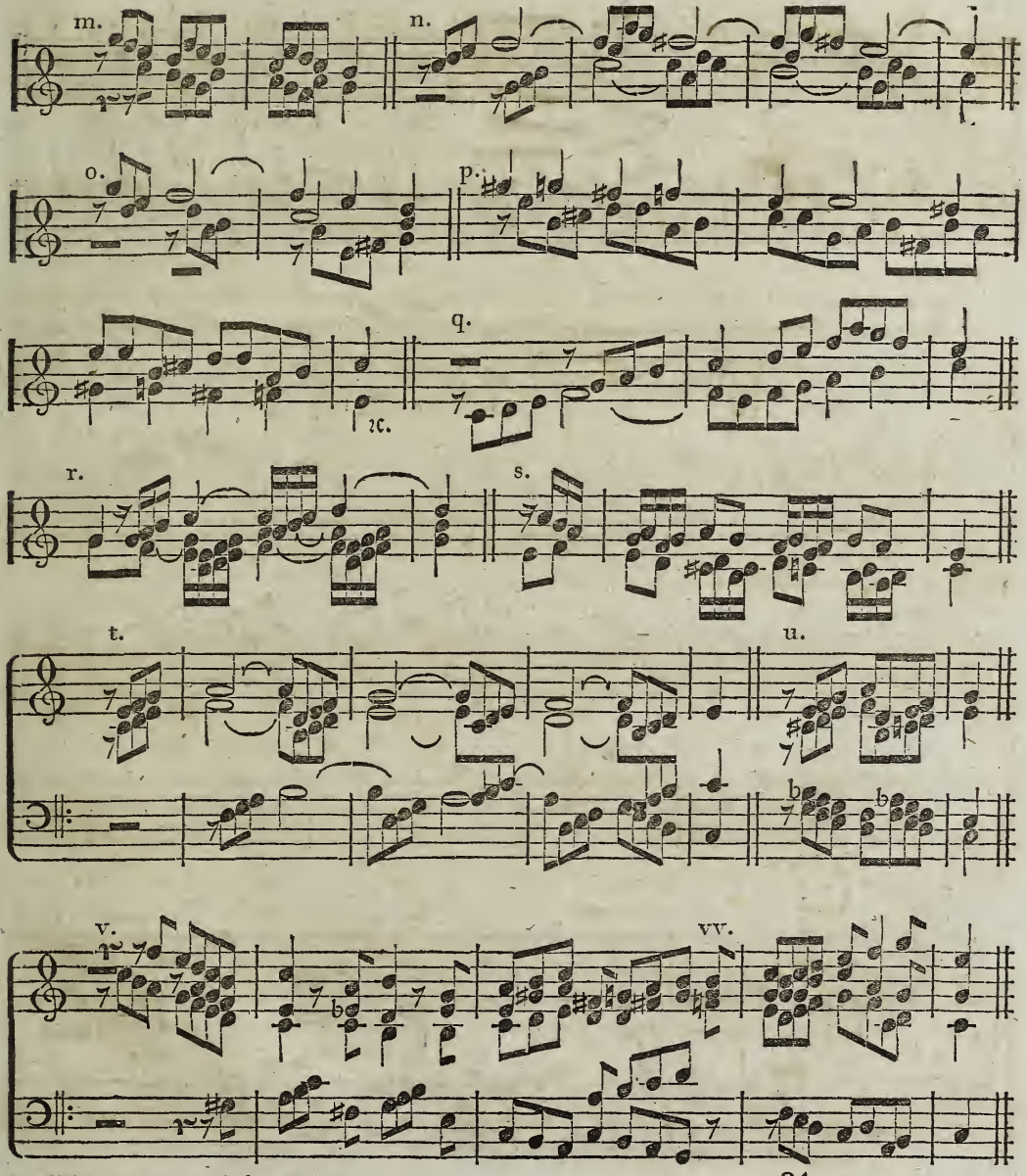
Anmerk. Obgleich die Zergliederung des Thema's erst ausführlich bei der Fuge zu behandeln ist, so wird es doch nöthig seyn, schon hier im Voraus auf einiges aufmerksam zu machen, damit Anfänger das Thema nicht zu einseitig bearbeiten. Hätte man z. B. nachstehendes Thema:

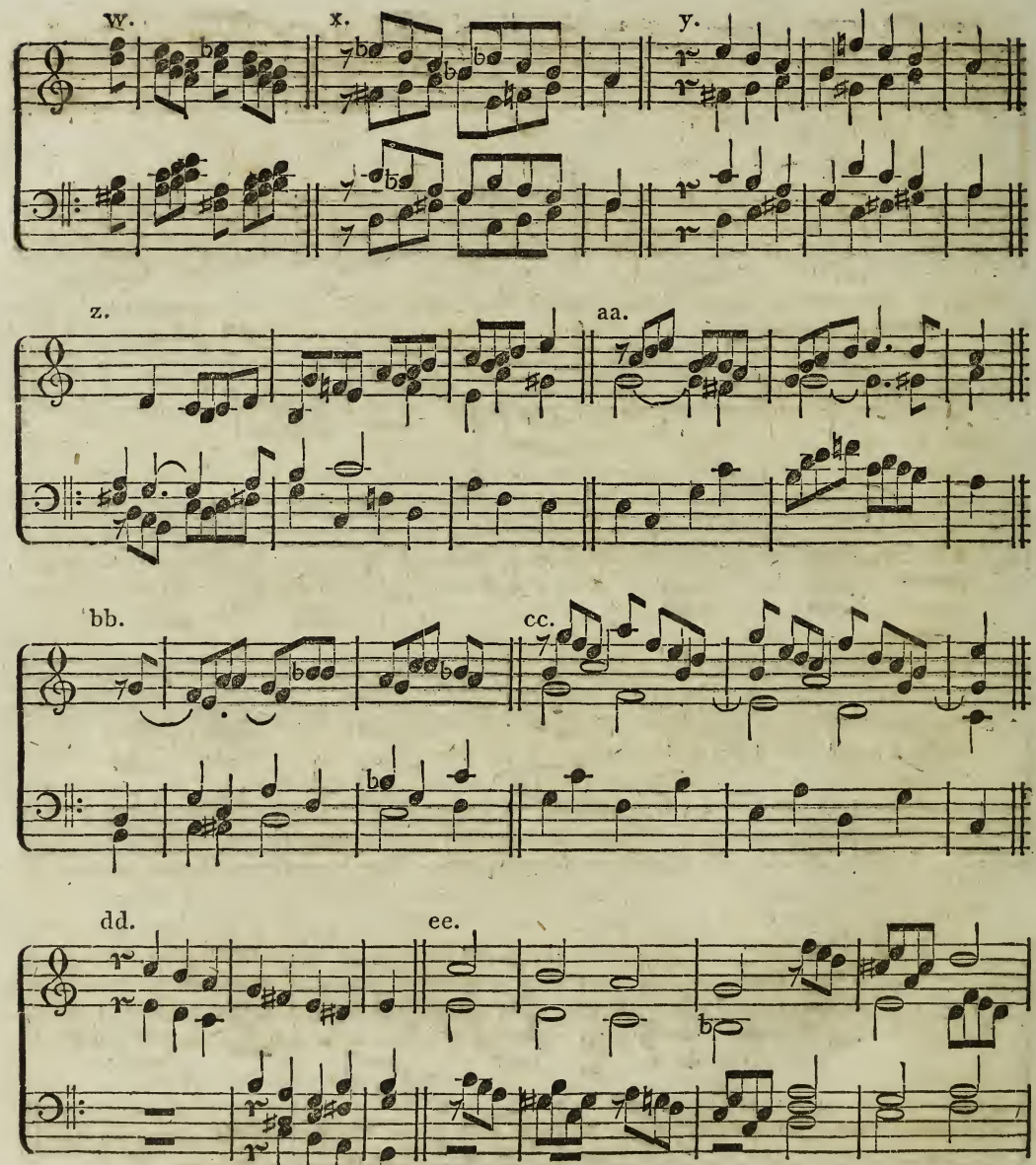


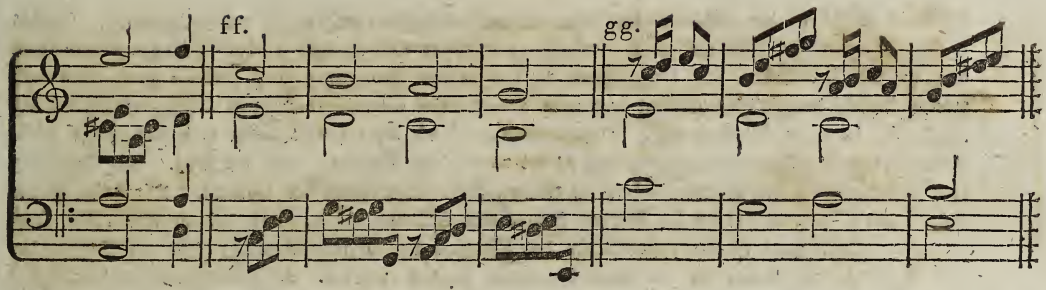
so könnte dieses auf folgende oder ähnliche Weise behandelt werden:



141) Aber auch nur die erste Note kann so fortschreiten; die folgenden müssen dieselben Intervalle bleiben, wenn das Thema richtig erscheinen soll.


m.
n.
o.
p.
q.
r.
s.
t.
u.
v.
vv.


w.
x.
y.
z.
aa.
bb.
cc.
dd.
ee.



Bemerk. Bei a ist das Thema in seiner wahren Gestalt aufgeführt. Dieses Thema kann aber auch so benutzt werden, daß man es ganz in der Gegenbewegung anbringt wie bei b; oder die erste Hälfte in der rechten, und die zweite in der Gegenbewegung wie bei c; oder die erste Hälfte in der Gegenbewegung und die zweite in der rechten wie bei d. Es kann aber auch rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu genommen werden wie bei e, oder rückwärts in der Gegenbewegung wie bei f. Bei g hat der Sopran das ganze Thema in der rechten, der Alt aber nur die erste Hälfte davon in der Gegenbewegung, und im zweiten Takte wird dieser Satz um eine Sekunde tiefer fortgeführt [142]). In der Stelle bei h bringt der Alt das ganze Thema in der Gegenbewegung, und der Sopran hat zugleich als begleitende Stimme das, wie es bei c aufgeführt ist, und im zweiten Takte übernimmt der Sopran die Melodie des Altes, und dieser die des Soprans des vorhergehenden Taktes. Das Thema, wie es bei c vorkommt, ist bei i begleitet, und im zweiten Takte eine Sekunde höher fortgeführt, welches bei k mit dem bei d aufgeführten Thema eine Quarte höher geschehen ist. Die erste Hälfte des Thema's bringt bei l der Tenor erst in der Gegen-, dann mit dem Alte zugleich in der rechten Bewegung, der Sopran aber immer in der Gegenbewegung; der zweite Takt ist eine Fortführung des ersten. In der Fortführung bei m ist die erste Hälfte des Thema's in der rechten Bewegung so benutzt worden, daß der Alt damit zwei Achtel später einsetzt. Bei n bringt der Sopran das ganze Thema in der Gegenbewegung, die vierte Note davon hält er aber aus, bis es der Alt eben so gebracht hat, worauf dann eine Fortführung der zweiten Hälfte des Thema's erfolgt. Bei o ist eine Fortführung der zweiten Hälfte des Thema's in der rechten Bewegung aufgeführt. Dieselbe Figur ist bei p mit einer chromatischen Begleitung fortgeführt, doch aber so, daß sie, bevor sie der Sopran in derselben Tonart übernimmt, der Alt auf der zweiten Hälfte des zweiten Taktes erst in der Gegenbewegung bringt. Bei q ist in beiden Stimmen die erste Hälfte des Thema's in der Gegenbewegung, und zuletzt im Sopran noch in der rechten angebracht. Bei r bringen alle drei Stimmen die erste Hälfte des Thema's in der Gegenbewegung, und zwar verkürzt, d. h. in noch einmal so schnellen Noten; bei s bringt sie der Sopran auch verkürzt, aber in der rechten Bewegung, worauf dann die vierte und fünfte thematische Note abwechselnd in beiden Stimmen fortgeführt werden. Bei t, u, v, w und x wird in allen Stimmen die erste Hälfte des

---

142) Bringt man Fortführungen an, so darf man einen langen Satz nur zweimal, und einen kurzen nur viermal fortführen, wenn er nicht langweilig und höchst ermüdend werden soll.

*

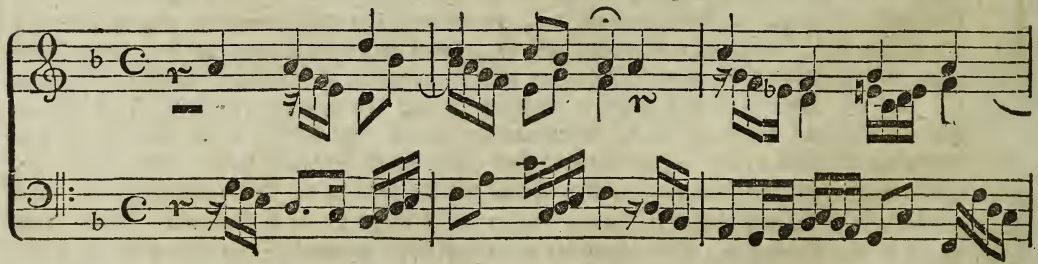
Thema's theils in der rechten, theils in der Gegenbewegung angebracht und fortgeführt, welches auch bei y vergrößert geschieht, d. h. das Thema erscheint hier in noch einmal so langen Noten [143]). Bei vv setzt der Tenor mit dem Thema in der rechten Bewegung ein, welches aber gleich nach zweien Achteln der Baß übernimmt und ganz bringt. Bei z kommt das ganze Thema rückwärts erst im Basse, dann im Soprane vor, in welchem zugleich die letzte Hälfte davon noch fortgeführt wird. Rückwärts in der Gegenbewegung bringt es bei aa erst der Sopran, dann der Baß. Die Auflösung der Dissonanz F, des vierten Achtels im zweiten Takte übernimmt der Sopran. Die erste Hälfte des Thema's bei e ist bei bb im Sopran immer eine Sekunde höher, und bei cc eine tiefer fortgeführt. Verlängert ist die erste Hälfte des Thema's bei dd dem Sopran, Alt und Baß in der rechten, und dem Tenor in der Gegenbewegung gegeben worden. Doppelt verlängert kommt das Thema in der rechten Bewegung bei ee, ff und gg mit verschiedenen Kontrapunkten vor. Solche Kontrapunkte können als Nebengedanken benutzt, in den übrigen Stimmen auch selbst ohne das Thema angebracht, und mit den Zergliederungen des Thema's und mit dem Thema verbunden werden, wodurch verschiedenartige melodische Figuren entstehen, die, wohl zusammengesetzt, nicht nur die Einheit befördern, sondern auch eine schöne Mannichfaltigkeit herbeiführen.

Hätte man obiges Thema auf alle mögliche Weise zergliedern wollen, so würden noch eine große Menge ganz neu scheinende Figuren entstanden seyn. Wenn daher auch nicht alle Zergliederungen aufgeführt sind, so ist Anfängern doch recht sehr anzurathen, sich wenigstens mit den aufgeführten recht bekannt zu machen, indem sie ohne Kenntniß der Zergliederung eines Thema's, ein solches nie sehr mannichfaltig zu bearbeiten im Stande seyn werden.

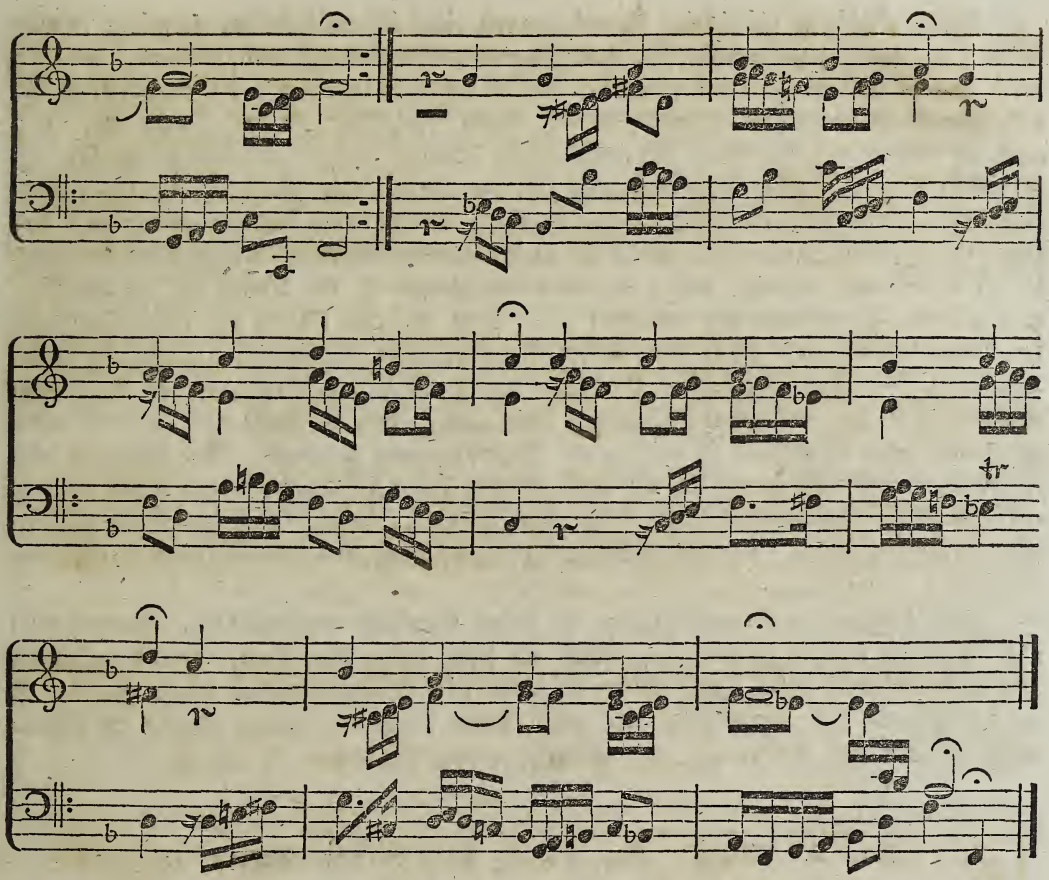
Dreistimmige thematische Beispiele zur nähern Erläuterung.

§. 222.

No. 1. Choral: O Gott, du frommer Gott ꝛc.



143) Man kann auch die erste Note des Thema's allein verkürzen oder vergrößern (verlängern), ohne daß dadurch das Thema verliert.

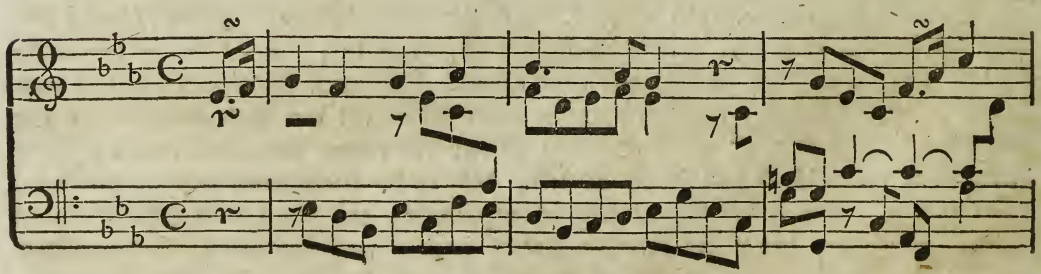


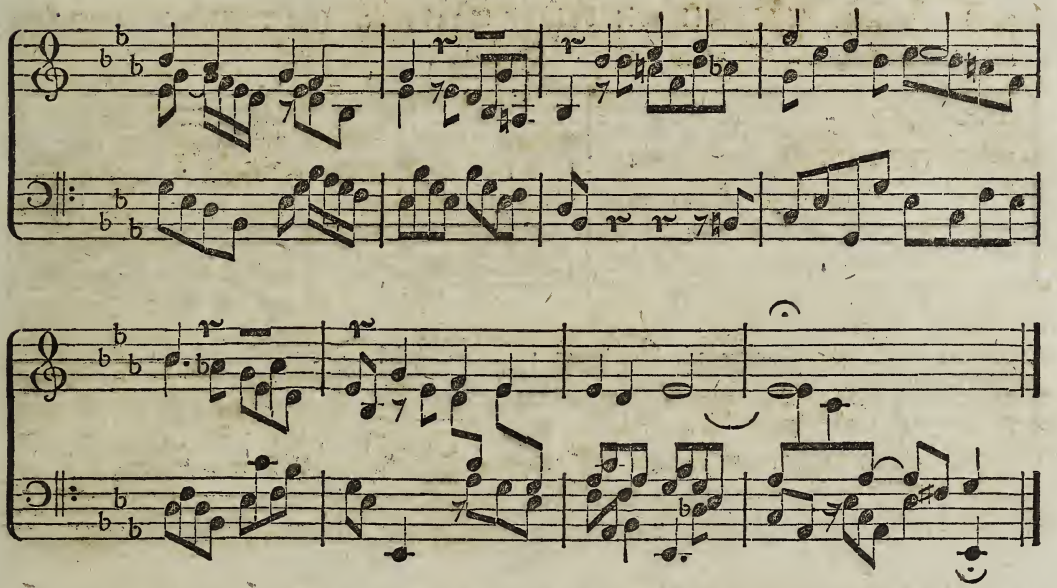
Bemerkungen. Dieses einfache, aus vier Noten bestehende Thema setzt zu Anfange des Chorals nach einer Sechzehntheilpause ein, und hat, da es immer stufenweise abwärts fortschreitet, den Umfang von einer Quarte. Es kann jedoch auch den von einer Quinte haben, sobald die Fortschreitung der ersten Note nicht eine Sekunde, sondern eine Terz beträgt, wie es z. B. auf dem vierten Viertel des dritten Taktes der Fall ist. Der Abwechslung wegen ist es bald in die Mittel-, bald in die Unterstimme gelegt, und theils in der rechten, theils in der Gegenbewegung angewendet, und nur dem Baß zu Ende des dritten, und in der Mitte des vorletzten Taktes zweimal nach einander erst in der rechten, dann in der Gegenbewegung gegeben worden.

Wollen Anfänger die richtige Gegenbewegung eines Thema's finden, so müssen sie entweder jede einzelne Note hinsichtlich ihrer Intervallenfortschreitung berücksichtigen, und sie, wenn sie eine Sekunde, Terz ꝛc. auf=, oder abwärts fortschreitet, um ebensoviel in der Gegenbewegung fortschreiten lassen; oder sie kehren das Blatt mit dem Thema um, und lesen es rückwärts. Auf diese Art wird obiges Thema, welches aus den Tönen G, F, E und D besteht, in der Gegenbewegung (in der Verkehrung) die Töne A, B, C und D bilden. Viele Themata lassen sich in der Gegenbewegung am besten so anbringen, daß man mit denselben Intervallen, womit sie in der Tonika einsetzten, bei der Gegenbewegung in der Dominante anfängt, wie z. B. im vorhergehenden §. das Thema bei den Zergliederungen in der Gegenbewegung behandelt ist. Setzt aber das Thema mit einem Intervalle der Dominante ein, so fängt man in der Gegenbewegung mit demselben Intervalle in der Tonika an. — Anfänger müssen überhaupt immer mit darauf sehen, daß sie das Thema abwechselnd in den verschiedenen Stimmen bald ganz, bald theilweise oder in Fortführungen, und wenn es thunlich ist auch in der Gegenbewegung anbringen. Die Stimmen dürfen es aber auch nicht immer in ein und derselben Folge bekommen, denn wollte man es erst dem Baß, dem Tenor, dem Alt, dem Sopran, dann wieder dem Baß, Tenor, Alt, Sopran ꝛc. geben, so würde nicht genug Abwechslung und Mannichfaltigkeit entstehen.

Wie übrigens vorstehendes Thema in beiden Stimmen angebracht ist, braucht wohl nicht besonders erörtert zu werden, indem ein jeder gleich sehen kann, wo es vorkommt. Die harmoniefremde Note, mit welcher es öfters nach vorhergegangener Pause eintritt, ist als durchgehende Note anzusehen, weil ihr statt der Sechzehntheilpause jederzeit die harmonische entweder eine Stufe auf= oder abwärts vorhergehen könnte.

No. 2. Choral. Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc.

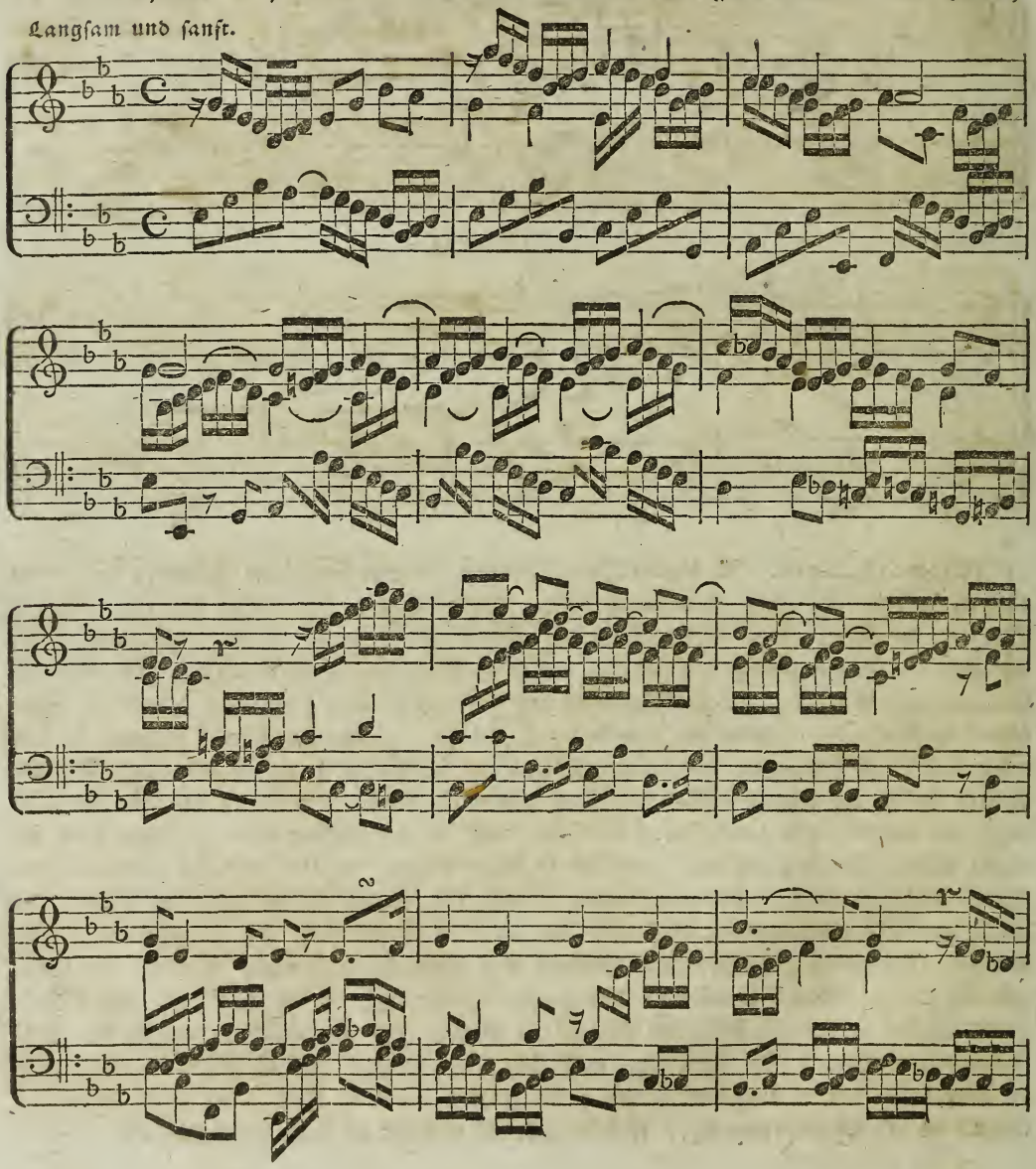


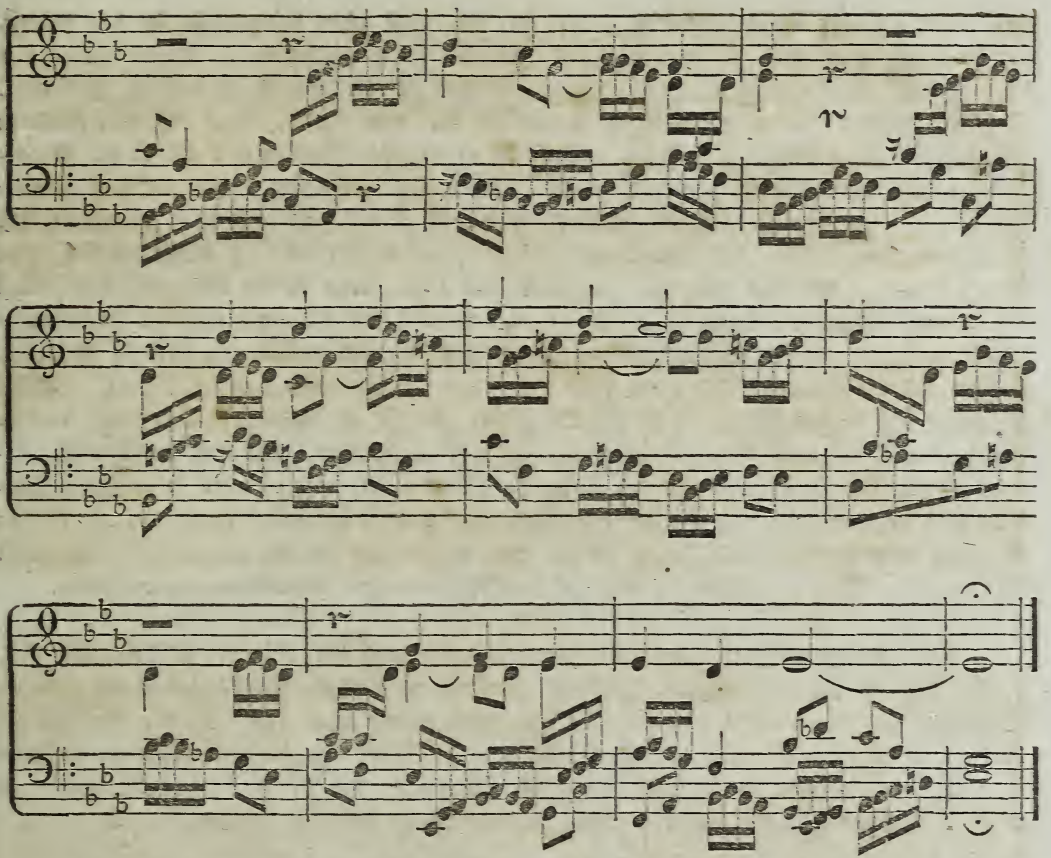


Bemerkungen. In diesem Thema schreitet die erste Note eine Sekunde, die zweite eine Terz, und die dritte sprungweise fort. Dieser Sprung kann eine Quarte, Quinte, Sexte ꝛc. betragen, ohne daß dadurch die Gestalt des Thema's leidet. So auch kann, wie oben hinlänglich gezeigt worden ist, die erste Note statt einer Sekunde, hier ebenfalls eine Terz fortschreiten; die Fortschreitung der zweiten aber, die Terz kann nicht abgeändert werden. — Zählen wir nun das erste Viertel, womit der Choral anfängt für den ersten Takt, so kommt im zweiten das Thema erst im Baß, dann im Alt vor. Auf der zweiten Hälfte des dritten Taktes bringt es wieder der Baß. Nun treten der Alt, der Sopran und der Baß mit demselben früher ein, als es die vorhergehende Stimme ganz gebracht hatte, die es jedoch aber noch bis zu Ende bringt, weil es auf eine ungezwungene Weise geschehen kann. Auf dem letzten Viertel des vierten Taktes tritt das Thema mit der ersten Note verlängert im Baß ein, und wird so fortgeführt, daß es zusammengesetzt, und mit Weglassung der ersten Note zweimal nach einander vorkommt, nämlich As G Es, und Es D B. Damit es nun im Alte deutlich hervortrete, so ist diesem erst eine Achtelpause gegeben worden. Wie das Thema im Verfolg des Chorals, so wie in den Zwischenspielen behandelt ist, kann man wohl sehr leicht finden. Es ist jedoch schließlich noch zu bemerken, daß es einigemal, wie z. B. Takt 7 — 8 im Baß, und Takt 10 — 11 im Alt in der Gegenbewegung, so wie Takt 12 verkürzt im Baß angebracht ist.

No. 3. Choral: Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc. (für 2 Manuale und Pedal.)

Langsam und sanft.



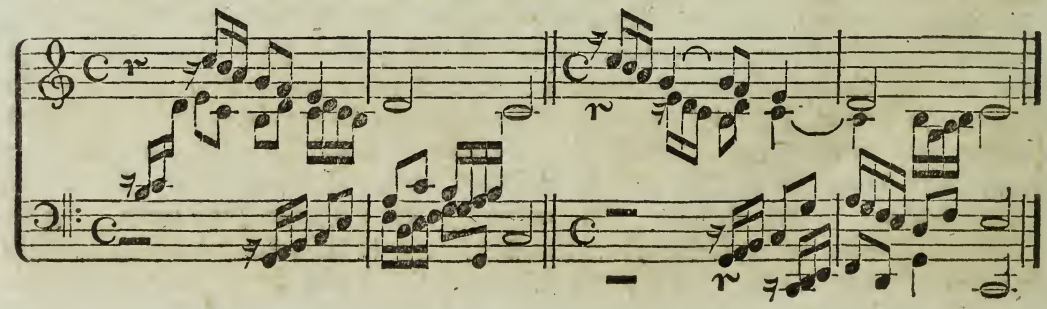


Bemerkungen. Dieses Thema ist eigentlich dasselbe wie bei No. 1., nur daß es hier zusammengesetzt, und zwar einmal in der rechten, und einmal in der Gegenbewegung vorkommt. Der Umfang der ersten, so wie der der zweiten Hälfte kann daher eben so wie dort eine Quarte oder Quinte betragen. Soll es jedoch ganz erscheinen, so muß der Anfang der zweiten Hälfte bei der rechten Bewegung eine Sekunde oder Terz tiefer, und bei der Gegenbewegung um ebensoviel höher eintreten. — Der Alt beginnt mit dem Thema, dann bringt es der Baß noch in demselben Takte eine Oktave tiefer. Im zweiten Takte bekommt es der Sopran, dann wieder der Alt mit einer Fortführung. In der zweiten Hälfte des dritten Taktes ist es dem Baß, und in der ersten des vierten dem Alte gegeben. Die erste Hälfte des Thema's bringt auf dem dritten Viertel des vierten Taktes

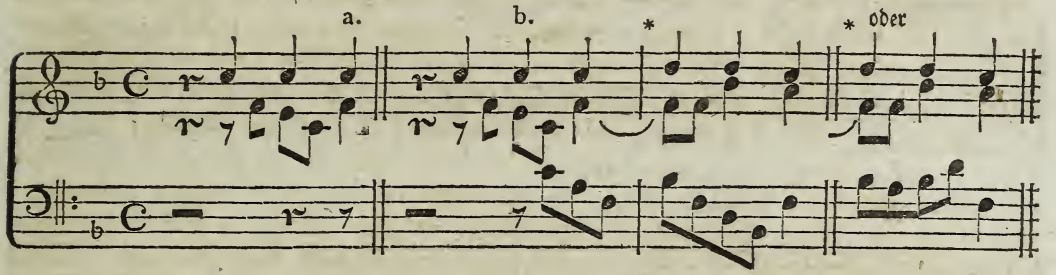
der Sopran in der Gegenbewegung, der Alt und Baß aber bringen sie in der rechten. Diese Stelle wird nun zweimal um eine Sekunde höher fortgeführt, worauf das ganze Thema erst im Soprane, dann im Basse wieder in der rechten Bewegung vorkommt. Auf dem dritten Viertel des sechsten Taktes ist die erste Hälfte, und auf dem siebenten das ganze Thema dem Alte gegeben. Nachdem es nun der Sopran und Alt in der Gegenbewegung gebracht haben, wird die letzte Hälfte davon fortgeführt, und vor dem Eintreten des Cantus firmus bringen es beide Stimmen abwechselnd erst noch einmal in der Gegenbewegung. Wie das Thema nun weiter behandelt ist, werden Anfänger sehr leicht finden können. Es wird aber von großem Nutzen seyn, wenn sie die Behandlung desselben erst genau durchgehen, bevor sie obige, so wie nachstehende Themata mehrern Choralmelodien unterlegen. Beim Verfertigen der thematischen Arbeiten müssen sie aber so verfahren, daß sie erst die Choralmelodie allein ohne Vor- und Zwischenspiele kontrapunktiren. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß die Stimmen, welche zu Anfange, oder nach vorhergegangenen Pausen eintreten, immer mit dem Thema einsetzen, und daß der Cantus firmus abwechselnd in die verschiedenen Stimmen gelegt wird, wie es oben beim freien Kontrapunkte geschehen ist. Haben sie sich hierin eine gewisse Fertigkeit erworben, so können sie dann auch Zwischenspiele darzu setzen, und von da erst zu den thematischen Vorspielen fortschreiten. Eben so müssen sie auch bei den vierstimmigen Ausarbeitungen verfahren.

Bei den thematischen Vorspielen kann man Anfangs die obigen, §. 216. und 218. d. B. aufgeführten harmonischen Vorspiele ebenfalls zu Grunde legen, damit die Harmonienfolgen nicht zu einseitig werden. Wollte man daher nach dem Thema, welches bei No. 1. in diesem Paragraph der Choralmelodie: O Gott, du frommer Gott ꝛc. untergelegt ist, ein Vorspiel verfertigen, und die Harmonien bei 1, §. 216. beibehalten, so würde dieses auf folgende, oder auf eine ähnliche Weise geschehen können. Z. B.

Dreistimmig. Vierstimmig.



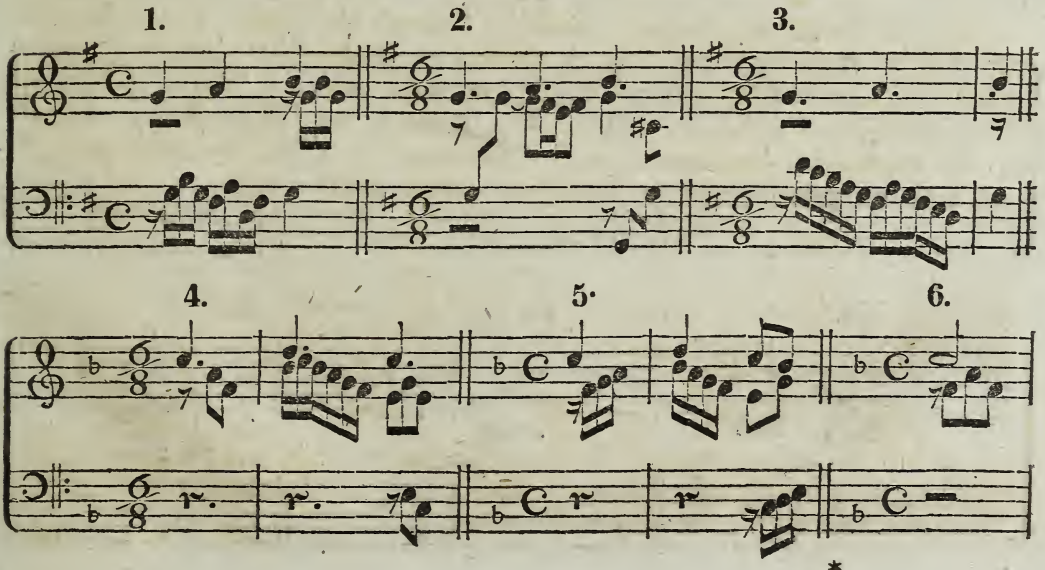
Anmerk. Soll das Thema bei No. 2. der Choralmelodie: Nun danket alle Gott ꝛc. als Kontrasubjekt dienen, so würde, wenn man es einer Stimme ganz geben, und dann erst die zweite einsetzen lassen wollte, eine leere Quinte entstehen wie bei a. Diese zu vermeiden, muß die zweite Stimme mit dem Thema einsetzen, ehe die erste es ganz gebracht hat wie bei b. Z. B.

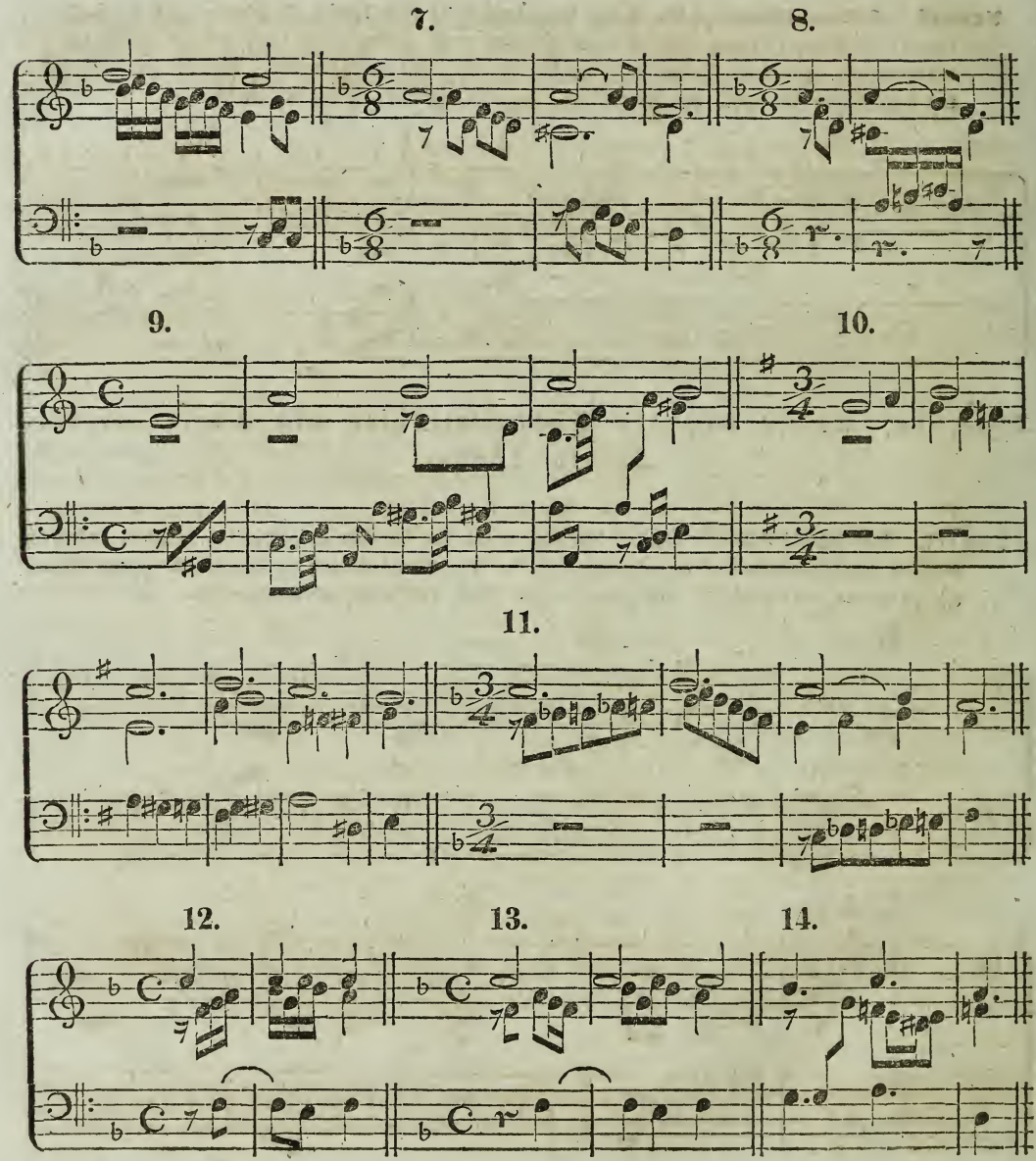


Themata, welche mehrern Choralmelodien als Kontrasubjekte dienen können.

§. 223.

Anmerk. Nachstehende Themata müssen Anfänger nicht nur den hier aufgeführten, sondern auch noch mehrern Choralmelodien unterlegen, damit sie durch gehörige Uebung in den Stand gesetzt werden, ein Thema auf eine natürliche und ungezwungene Weise richtig behandeln zu lernen.




7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

Anmerk. 1. Die hier angeführten Melodien sind: Bei 1, 2 und 3: Freu dich sehr, o meine Seele ꝛc.; bei 4, 5, 6 und 11: An Wasserflüssen Babylon ꝛc.; bei 7 und 8: Vater unser im Himmelreich ꝛc.; bei 9: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.; bei 10: Gott des Himmels und der Erden ꝛc.; und bei 12 und 13: Nun danket alle Gott ꝛc.

Anmerk. 2. Was die Themata hinsichtlich ihrer Bearbeitung betrifft, so wird man bei der Betrachtung der Figuren und deren Hauptnoten finden, daß mehrere davon ganz auf eine ähnliche Weise behandelt werden können, wie die obigen oder nachfolgenden behandelt worden sind. — Bei No. 2. braucht der Sprung von der ersten zur zweiten Note nicht immer eine Octave zu betragen, sondern er kann auch in einer Septime, Sexte, Quinte, Quarte oder None bestehen; die dritte thematische Note hingegen darf keine harmonische werden, sondern muß immer Vorhalt bleiben, wenn das Thema richtig erscheinen soll. Da aber die Fortschreitung der beiden Hauptnoten, aus welchen die Figur des Thema's gebildet ist, statt einer Sekunde auch eine Terz betragen kann, so braucht dieser Vorhalt nicht immer gebunden zu erscheinen, sondern er kann auch als ein freier behandelt werden, wie bei 14 gezeigt ist. — Bearbeitet man ein chromatisches Thema, wie z. B. bei 10 und 11, so muß vorzüglich auf eine natürliche und fließende Fortschreitung der Stimmen, so wie auch auf eine deutliche und bestimmte Harmonie gesehen werden, wenn das Musikstück nicht undeutlich oder gar verworren erscheinen soll. Anfängern sind übrigens Uebungen in solchen Sätzen, worin eine oder mehrere Stimmen chromatisch fortschreiten, sehr zu empfehlen, weil sie die richtige Beurtheilung der Melodie und Harmonie, so wie die Genauigkeit in Arbeiten ungemein schärfen. Auf der Orgel darf man jedoch nicht oft Sätze anbringen, worin mehrere Stimmen zugleich chromatisch bearbeitet sind, indem sie bei etwas schneller Bewegung sehr leicht in einander fließen und undeutlich werden. — Bei 12 und 13 ist dem Hauptthema noch ein Kontrathema beigefügt, welches den Altschluß bildet, und das bei der Bearbeitung wo möglich beizubehalten ist.

Anmerk. 3. Will man eine Melodie variiren oder in veränderter Form darstellen, so kann dieses im freien und im strengen kontrapunktischen Style, und zwar so geschehen, daß man entweder den Cantus firmus durch Verzieren, Ausdehnen oder Verkürzen in Rücksicht auf Takt und Rhythmus selbst verändert; oder daß man die harmonische Begleitung derselben bald zwei-, drei-, vier-, fünf- und noch mehrstimmig nimmt; oder daß man den kontrapunktischen Stimmen bei jeder Variation eine andere Figur giebt, und diese thematisch behandelt; oder daß man den Cantus firmus in eine Mittel-, oder in die Unterstimme legt, oder alle Stimmen kanonisch bearbeitet; oder daß man einen Hauptheil desselben thematisch durchführt, oder aus demselben eine Fuge baut ꝛc.

Man kann in der freien oder strengen Schreibart variiren. Variirt man Choralmelodien, so ist, theils wegen der Kraft und Würde dieser Gesänge, theils wegen des ernsthaften Zweckes, zu welchem sie dienen, der strenge Kontrapunkt am besten, und der freie nur dann anzuwenden, wenn man sich solcher Figuren bedient, die dem Zwecke entsprechend sind [144].

---

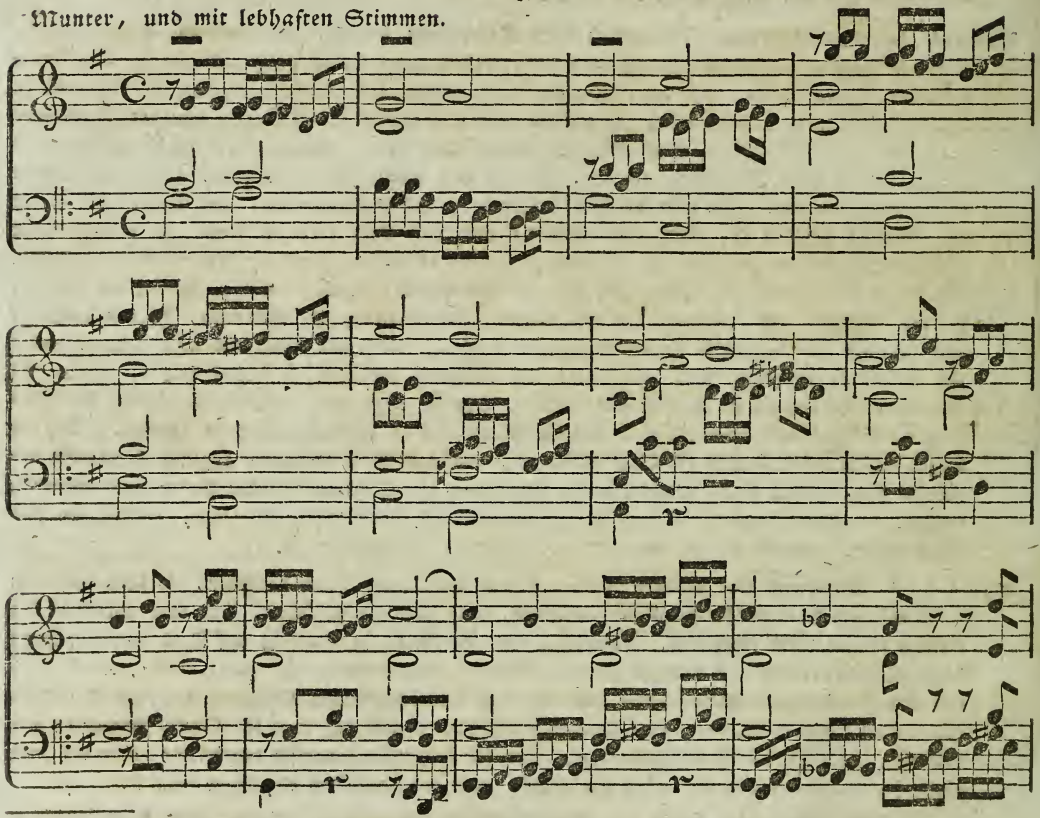
144) Der Organist soll durch sein Spiel zur Veredlung und Vervollkommnung seiner Zuhörer beitragen. Will er sich daher zu der Art, den Vorstellungen und dem Geschmacke derselben herablassen, so darf er nicht einen hohen, unverständlichen Ton annehmen, und statt eines einfachen, herzlichen

Vierstimmige thematische Beispiele zur nähern Erläuterung.

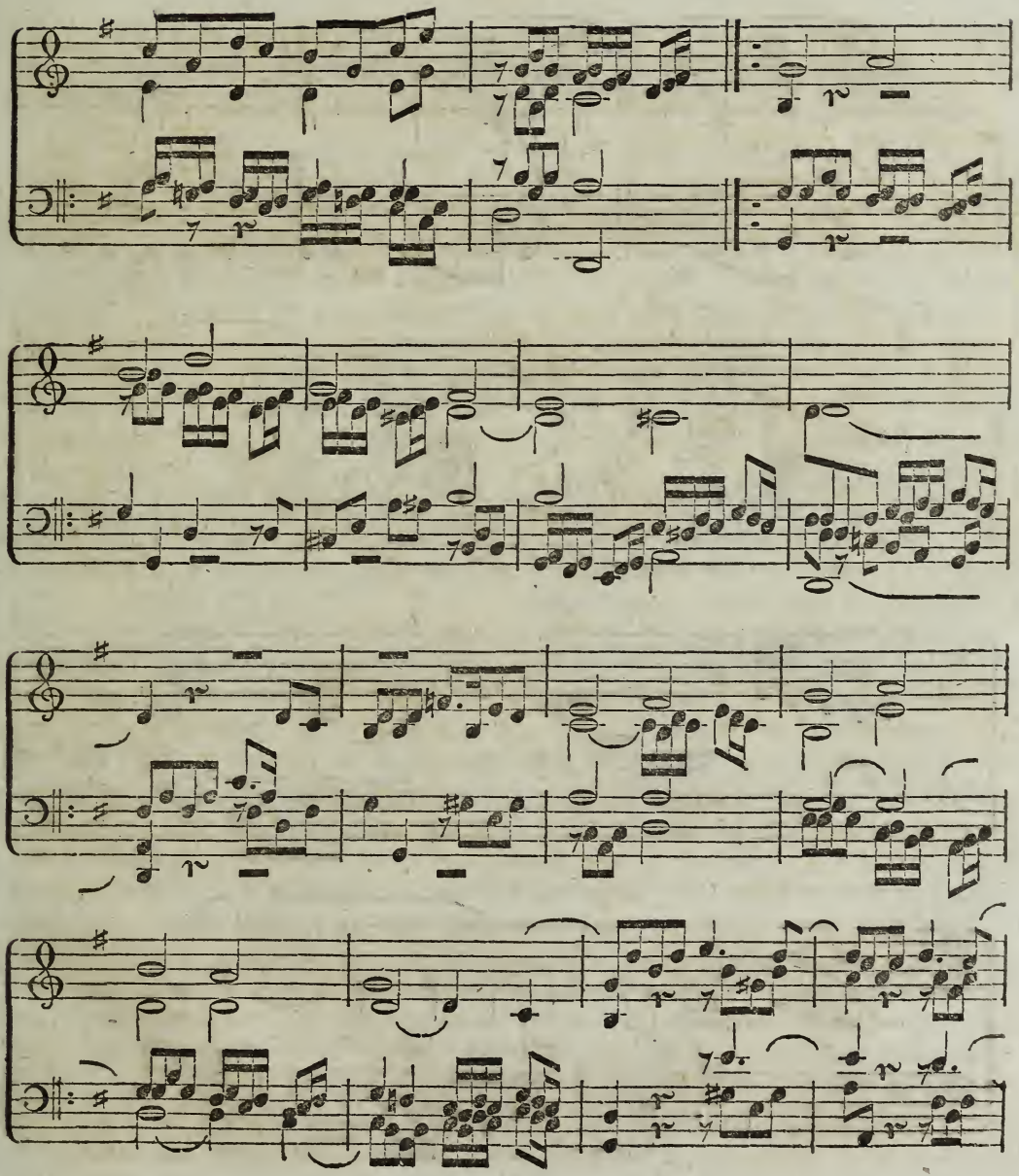
§. 224.

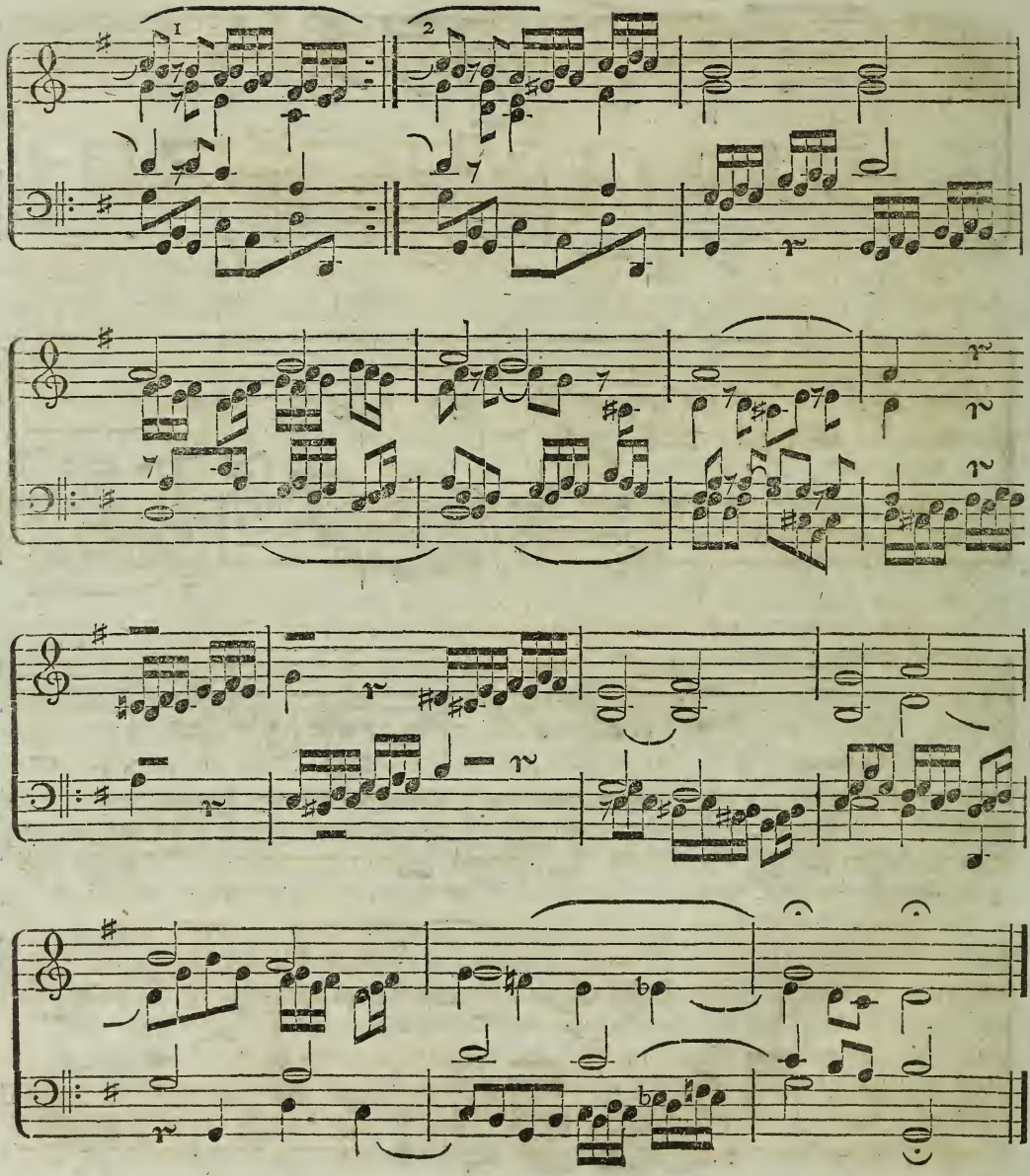
No. 1. Choral: Gott des Himmels und der Erden ꝛc.

Munter, und mit lebhaften Stimmen.

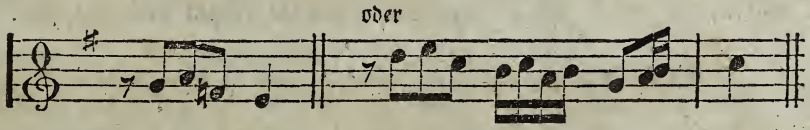


Vortrags trüben Ernst, oder steife Gelehrsamkeit zeigen wollen; er darf aber auch nicht, um nur zu gefallen, durch Tändeleien, oder durch ein solches figurirtes Spiel, das weder der Würde des Choralgesanges, noch dem Orte angemessen ist, das Publikum bis zum Gemeinen herabziehen. Denn nicht das Publikum zieht die Kunst, sondern der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Wenn daher der Organist weder durch ein zu gelehrtes, noch durch ein gemeines Spiel zur Bildung seiner Zuhörer beitragen kann; so wird er, wenn er seinen Zweck erreichen will, den Mittelweg wählen müssen. Sehr wünschenswerth wäre es, wenn diesen Weg auch die Tondichter beim Verfertigen der Musikstücke, so wie die Musikdirektoren ꝛc. hinsichtlich der Wahl der aufzuführenden Stücke wohl beachteten.




1
2

Bemerkungen. Obgleich in diesem Vorspiele die erste Note des Thema's immer eine Terz fortschreitet, so hätte sie doch eben so gut auch eine Sekunde fortschreiten können, wie z. B.



So auch kann hier, da die drei ersten Töne des Thema's blos figurirte und aus der Hauptnote G gebildete sind, die dritte thematische Note statt einer Sekunde eine Terz fortschreiten, wie es z. B. im achten und neunten Takte in der Unterstimme geschehen ist. — Das Thema kommt zuerst im Alte vor, dann bringt es der Baß in der rechten, und darauf der Tenor in der Gegenbewegung. Nun setzt im vierten Takte der Sopran damit ein, und bringt es im fünften eine Terz tiefer als Fortführung, welche der Alt im folgenden Takte übernimmt. Im siebenten Takte ist dem Tenor das ganze Thema in der Gegenbewegung, im achten und neunten dem Baß nur die erste Hälfte in der rechten, und dem Sopran erst dieselbe Hälfte in der Gegenbewegung, dann das ganze Thema wieder in der rechten gegeben. Bevor aber dieser es ganz gebracht hat, setzt der Tenor damit in der rechten, und nach ihm der Baß in der Gegenbewegung ein, worauf dann das dritte Viertel fortgeführt wird. Diese Fortführung wird bis zu Ende des dreizehnten Taktes von verschiedenen Stimmen übernommen, worauf im vierzehnten der Sopran, im fünfzehnten der Tenor, und im sechzehnten der Alt das ganze Thema wieder in der rechten Bewegung bringen. Im siebzehnten Takte wird vom Alte die zweite Hälfte des Thema's fortgeführt, und im achtzehnten ahmt sie der Tenor dem Basse, welcher das ganze Thema gebracht hat, in der Gegenbewegung nach. Im neunzehnten bringt der Alt bei der Verlängerung des Schlusses das Thema in der Gegenbewegung. Die Einleitung von dieser zur folgenden Strophe besteht aus der ersten Hälfte des Thema's, welche abwechselnd der Alt und Tenor in der Gegenbewegung bringen. In derselben Bewegung bringt mit dem Anfange der folgenden Strophe der Baß nur die erste Hälfte des Thema's, und die zweite folgt unmittelbar darauf im Alt, welches nun auch geschehen darf, indem jetzt das Thema dem Gehöre hinlänglich bekannt ist. Die Einleitung von der zweiten zur dritten Strophe besteht, wie die vorhergehende, aus der ersten Hälfte des Thema's, welche aber hier der Sopran und Baß, begleitet von den Mittelstimmen, in der Gegenbewegung bringen. Im letzten Takte dieser Einleitung werden im Basse die zwei ersten thematischen Noten fortgeführt, während der Sopran das dritte Viertel des Thema's bei 1 in der rechten, bei 2 aber in der Gegenbewegung bringt und einmal fortführt. Diese Fortführung wird nun eben so im Tenor,

dann im Baß angebracht, worauf im folgenden Takte wieder der Tenor das ganze Thema in der rechten, und der Alt zugleich dessen zweite Hälfte erst in der rechten, dann in der Gegenbewegung bringt. Ueber die folgenden Stellen braucht wohl keine Erörterung weiter gegeben zu werden, indem sie auf ähnliche Weise wie die obigen behandelt sind.

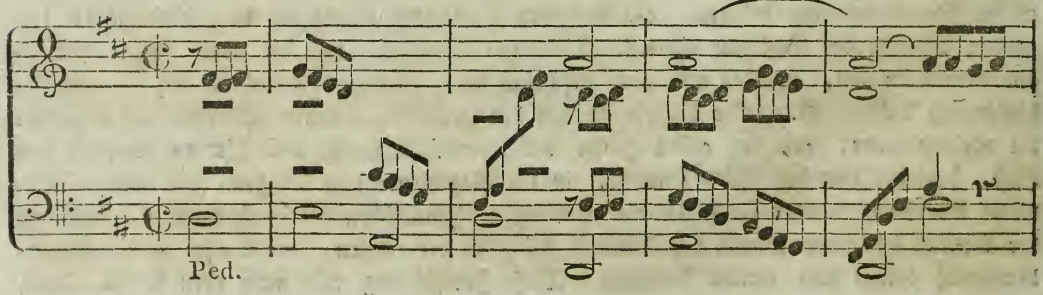
Anmerk. 1. Obgleich dieses Thema sehr streng behandelt, und oft in verschiedenen Stimmen in der rechten und in der Gegenbewegung zugleich angebracht ist, so wird es doch dem Gehöre nicht mißfällig werden, weil obige Regel: daß die Töne unter sich mehr in konsonirenden, als in dissonirenden Intervallen fortschreiten sollen ꝛc. (B. II. §. 198.) wohl beachtet worden ist. Wird hierauf keine Rücksicht genommen, so werden die Stücke dem Gehöre wenig oder gar nicht ansprechen, und wenn sie von dem größten Meister verfertigt sind.

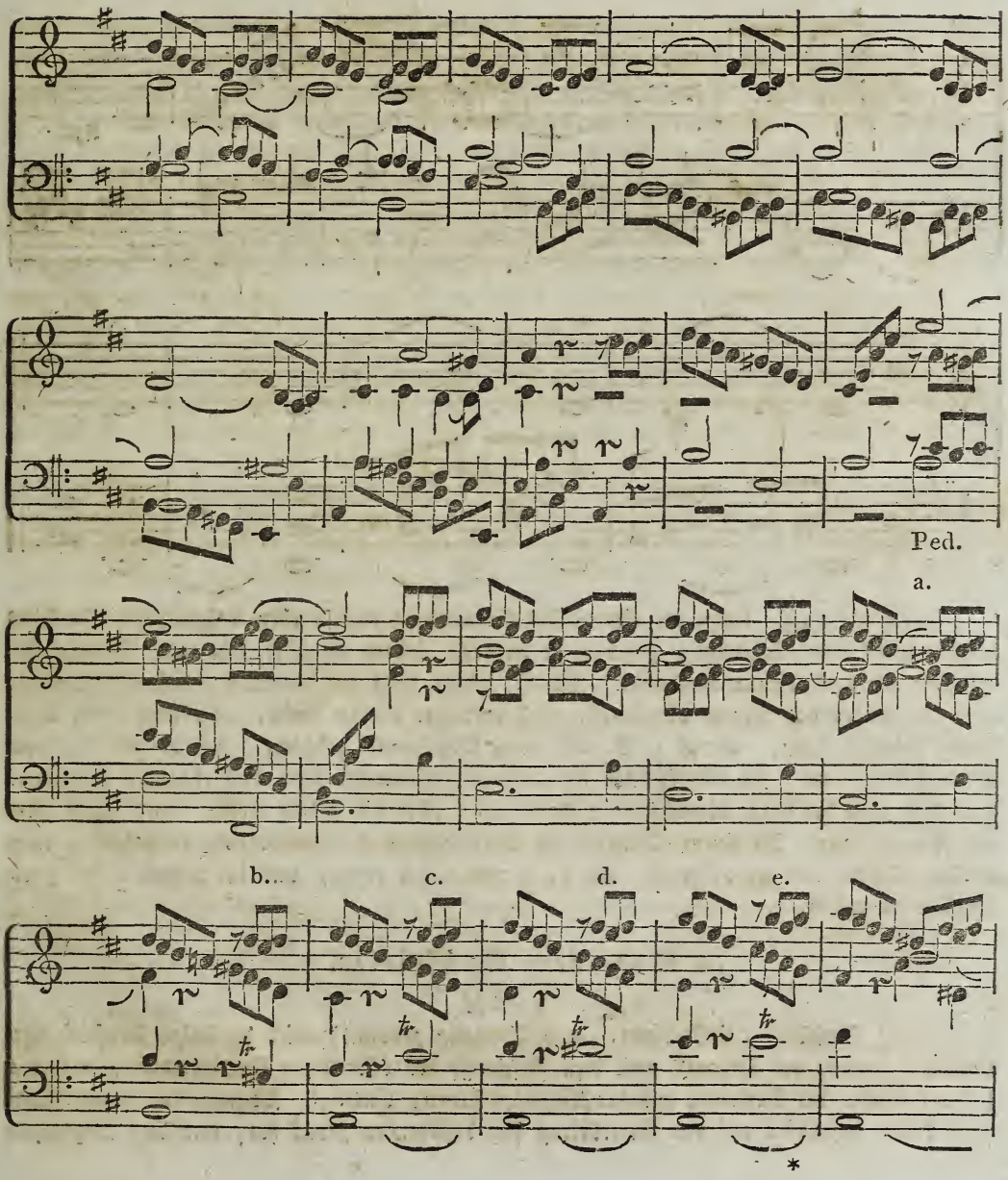
Anmerk. 2. Nun können Anfänger mehrern Choralmelodien verschiedene Themata unterlegen und vierstimmige Ausarbeitungen auf dieselbe Art verfertigen, wie oben bei den dreistimmigen §. 222. bemerkt worden ist. Sind sie nun so weit, daß sie zu den Vorspielen schreiten können, so wird es von gutem Nutzen seyn, erst ganz einfache und leichte auf ähnliche Weise bilden zu lernen, wie das in dem so eben genannten Paragraph aufgeführte vierstimmige ist, bevor sie größere und schwerere, als z. B. das vorhergehende und die nachfolgenden, zu verfertigen suchen. Dabei wird es ihnen nicht schwer fallen, wenn sie sich nur, wie in der Anmerk. §. 205. schon gesagt ist, den vierstimmigen reinen Satz denken, und abwechselnd das Thema bald dieser, bald jener Stimme geben.

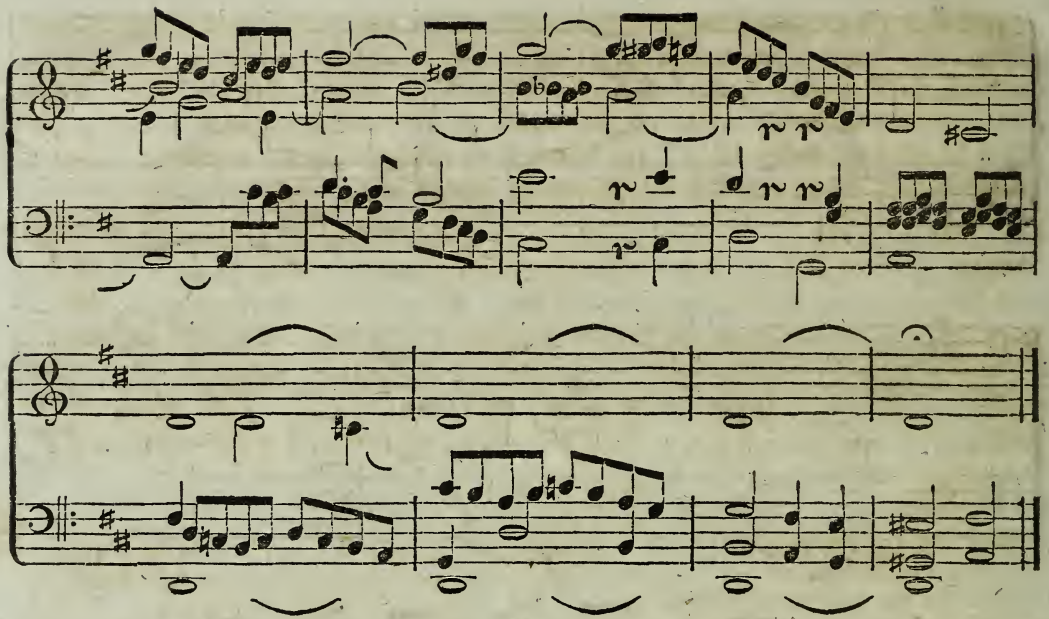
Zu den Vorspielen kann übrigens entweder der Anfang der Choralmelodie selbst, oder irgend eine Strophe davon als Thema benutzt werden, und zwar so, daß man die Melodie verkürzt, oder ihr ein Kontrasubjekt unterlegt; oder man kann die Anfangsnoten der Choralmelodie figuriren, und diese Figur zum Thema wählen; oder es kann auch endlich ein eigenes, doch aber dem Charakter des Liedes entsprechendes Thema dazu angewendet werden.

No. 2. Vorspiel zu dem Liede: Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.

Lebhaft und mit Festigkeit. (Kann mit dem vollen Werke vorgetragen werden.)




Ped.
a.
b.
c.
d.
e.
*



Bemerkung. Ueber die thematische Behandlung des so eben aufgeführten Vorspiels braucht wohl keine Erörterung gegeben zu werden, indem ein jeder sehr leicht finden kann, wo und wie das Thema vorkommt. Es ist jedoch noch zu bemerken, daß eine Stimme auch der andern das Thema abnehmen, und entweder bis zu Ende, oder noch einen Theil davon bringen kann, wie es z. B. auf dem Orgelpunkt geschieht, wo es der Alt vom Sopran übernimmt. In Musikstücken für mehrere Instrumente kann dies ebenfalls geschehen; doch läßt man da lieber abwechselnd eine Stimme über die andere treten, und giebt jeder das Thema ganz. In einem Quartett für Streichinstrumente würde man es daher in einer solchen Stelle, wie die obige ist, bei a, c und e der ersten, und bei b und d der zweiten Violine geben.

Von den Nachspielen.

§. 225.

Unter Nachspiel (Postludium, auch Ausgang genannt) wird dasjenige Tonstück verstanden, welches der Organist nach dem Beschlusse des öffentlichen Gottesdienstes, während sich die Glieder der Gemeinde aus der Kirche entfernen, vorträgt. Obgleich ein solches Nachspiel keinen besondern auf den Gottesdienst sich beziehenden Zweck hat, und dem Organisten

deshalb auch ein freieres Verfahren vergönnt ist, als bei den Vor- und Zwischenspielen des Chorals [145]); so erfordert doch theils die Würde der Absicht der versammelt gewesenen Gemeinde, theils auch die Stimmung des Geistes, in die jeder Zuhörer durch den Gottesdienst versetzt worden ist, einen diesen Umständen entsprechenden Inhalt des Nachspiels. Denn der Zweck desselben ist ja, den Eindruck der Empfindungen, welche der Gesang ꝛc. erweckt hatte, fest zu halten und bleibender zu machen [146]).

Will man aber ein Musikstück, sey es ein Nachspiel oder ein anderes Tonstück, verfertigen, in welchem das Thema frei behandelt werden soll, so kann diesem nach Belieben auch erst eine melodische Einleitung vorausgehen, worin das Thema entweder gar nicht mit angedeutet, oder nur Bezug auf dasselbe genommen, oder worin es ganz, wenn auch in einer andern Form angebracht wird. [147]). Besser ist es, eine der letztern Arten zu wählen, damit das darauffolgende Thema dem Zuhörer nicht ganz fremd ist. Diese Einleitung kann ferner, wenn das Stück aus einer Durtonart geht, ebensowohl in derselben Dur- als auch

---

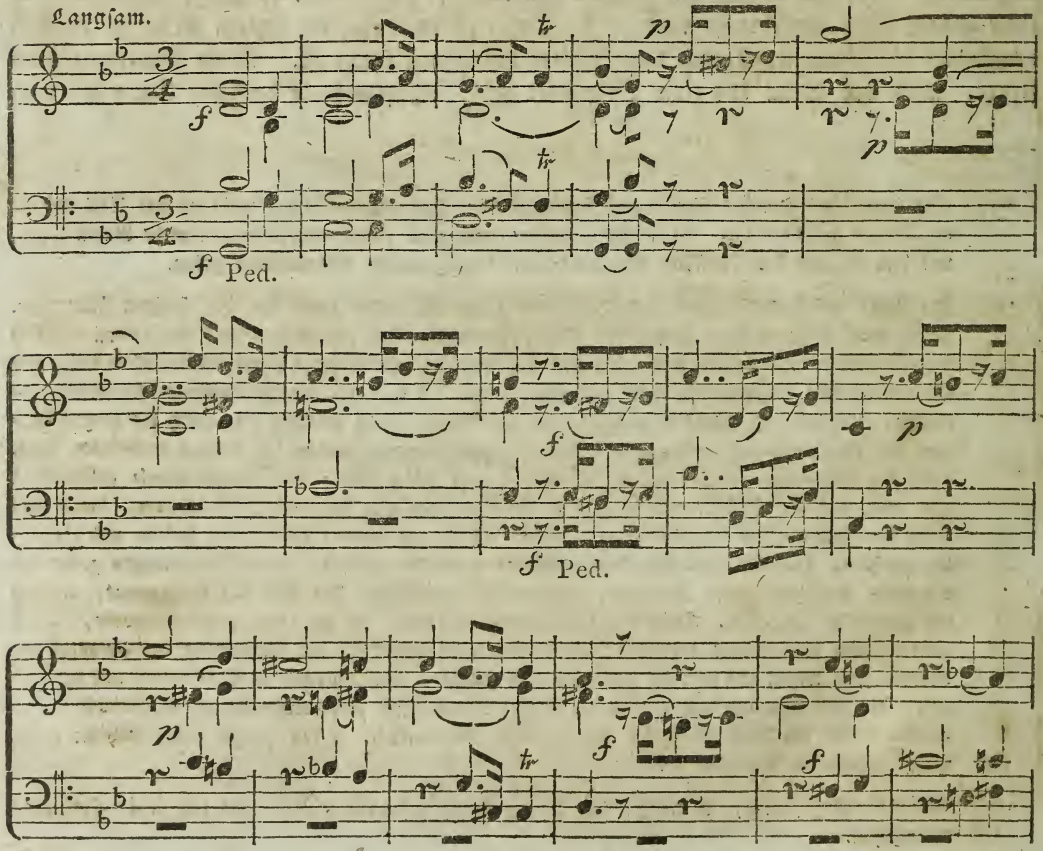
145) Der Unterschied zwischen Vor- und Nachspiel ist: daß man bei jenem mehr an den Text und an die Tonart gebunden ist; bei diesen hingegen kann man seinen Empfindungen mehr Raum lassen, und dem Inhalte des Tonstücks eine freiere und ungebundenere Entwickelung geben.

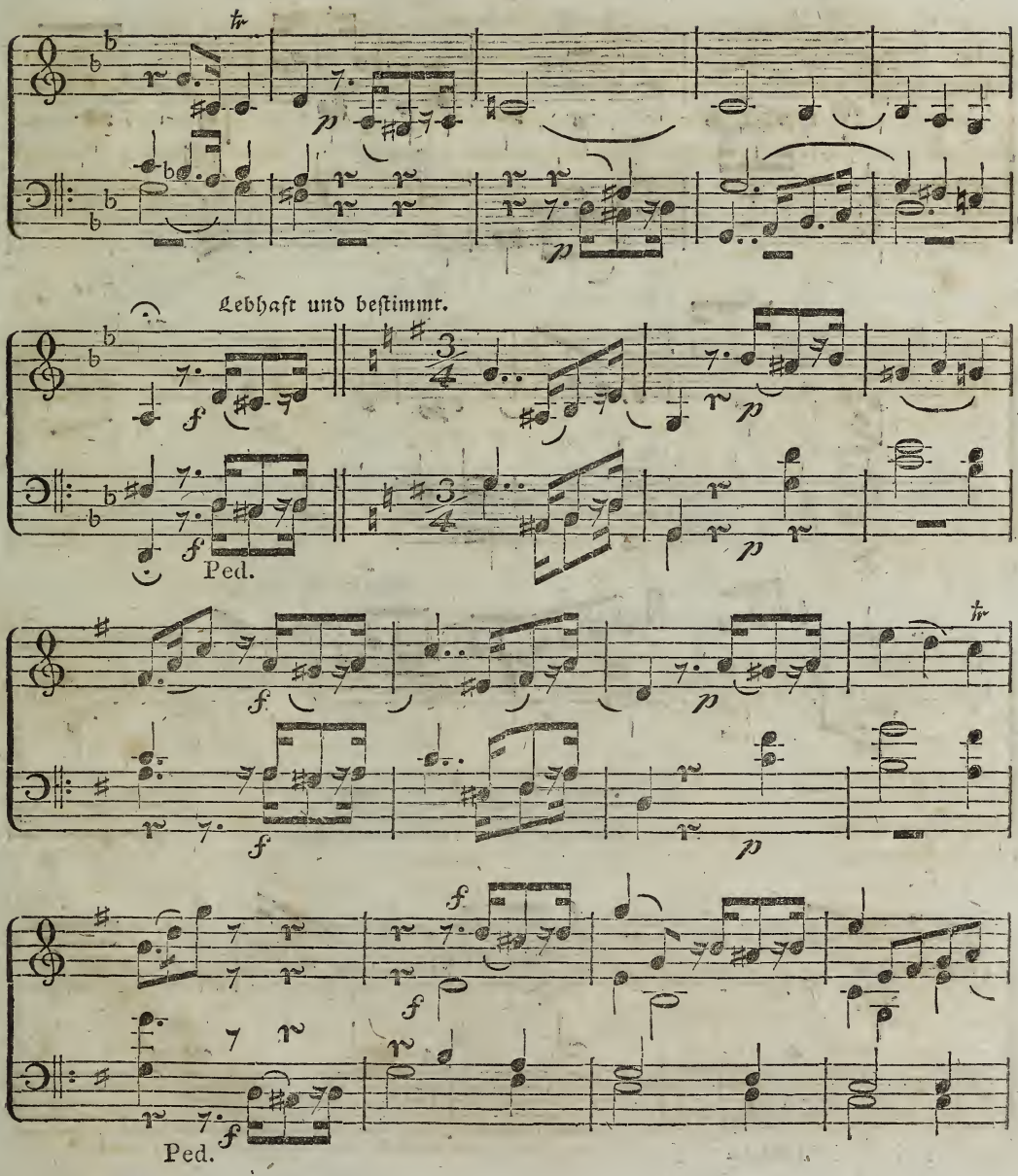
146) Der Zweck und das Entstehen des Orgelspiels überhaupt rührt wohl von den frühern Zeiten her. Jedes neue Zeitalter trug etwas zur Vervollkommnung der religiösen Musik bei. Man erhöhete ihre Wirkung unter andern auch dadurch, daß man zu dem Gesange Instrumente gehen ließ, und Vokalmusik mit Instrumentalmusik verband. Man ließ entweder die Instrumente den Gesang begleiten, und dadurch wurde er richtiger und feierlicher, (dies geschieht jetzt durch die Orgelbegleitung der Choralmelodie); oder man suchte die Empfindungen, welche der Gesang ausdrücken sollte, durch die Instrumente vorzubereiten, (das soll jetzt durch Vor- und Zwischenspiele geschehen); oder man ließ die Instrumente nach dem Gesange noch eine Weile allein fortspielen, damit ihre Töne den Eindruck der Empfindungen, welche der Gesang erweckt hatte, fest hielten und bleibender machten, (welches jetzt die Orgelnachspiele bezwecken sollen). Diese Einrichtungen gaben der religiösen Handlung mehr Interesse, Würde und Nachdruck. Als aber das Instrument, welches alle andern an Majestät, Kraft und Würde weit übertraf, als die Orgel erfunden wurde, so begleitete man den Gesang nun mit dieser, und gebrauchte jene zur Begleitung des Gesanges der Abwechselung wegen nur noch bei Festtagen oder sonstigen Feierlichkeiten in Verbindung mit der Orgel. So gab man nun dem Organisten eines der wichtigsten Beförderungsmittel der Andacht in die Hände. Er soll durch Musik die Empfindungen der Andacht in den Herzen seiner Zuhörer erwecken, unterhalten und erhöhen.

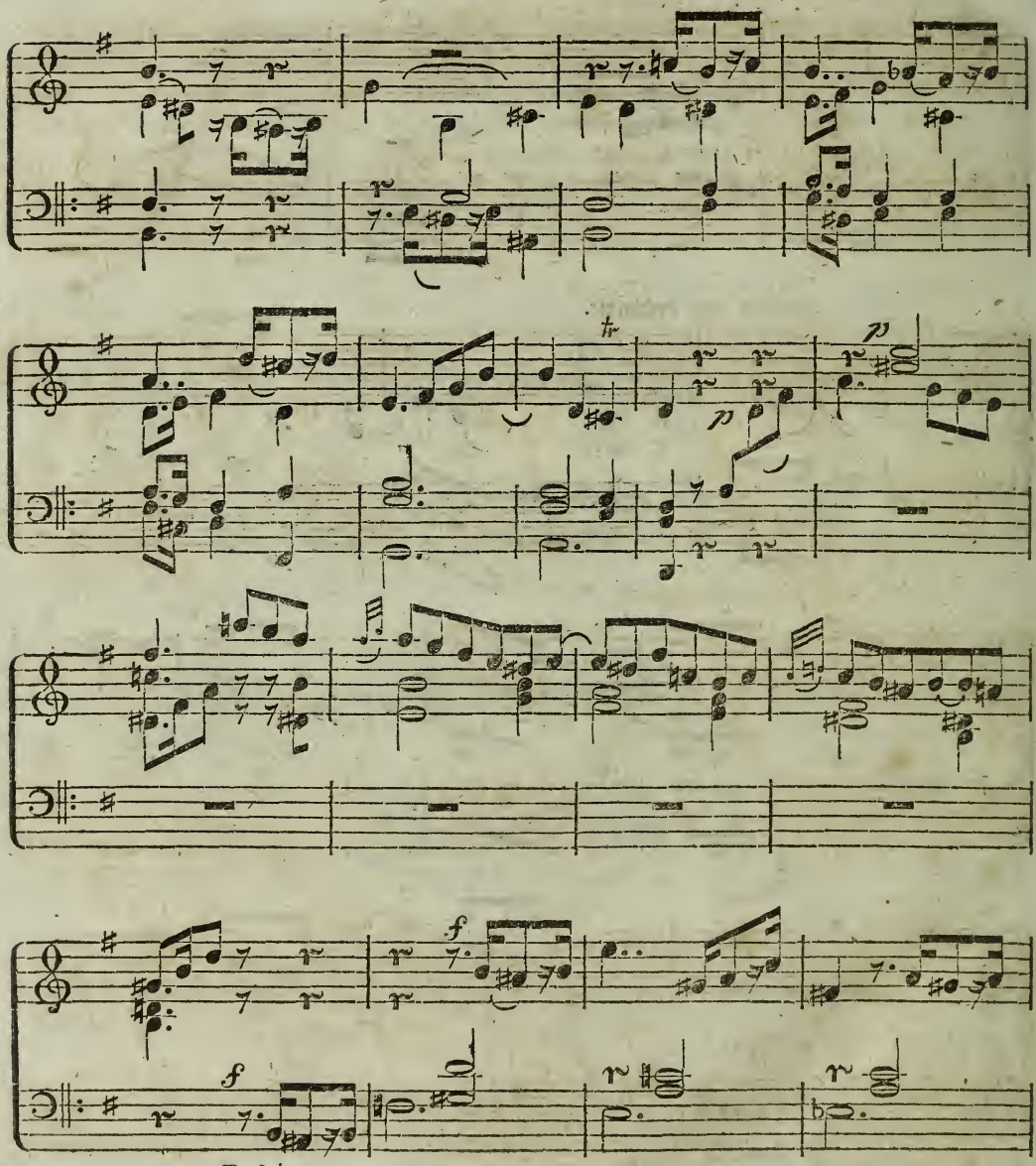
147) Auch den Musikstücken, in welchen das Thema streng behandelt wird, kann eine solche Einleitung vorangehen.

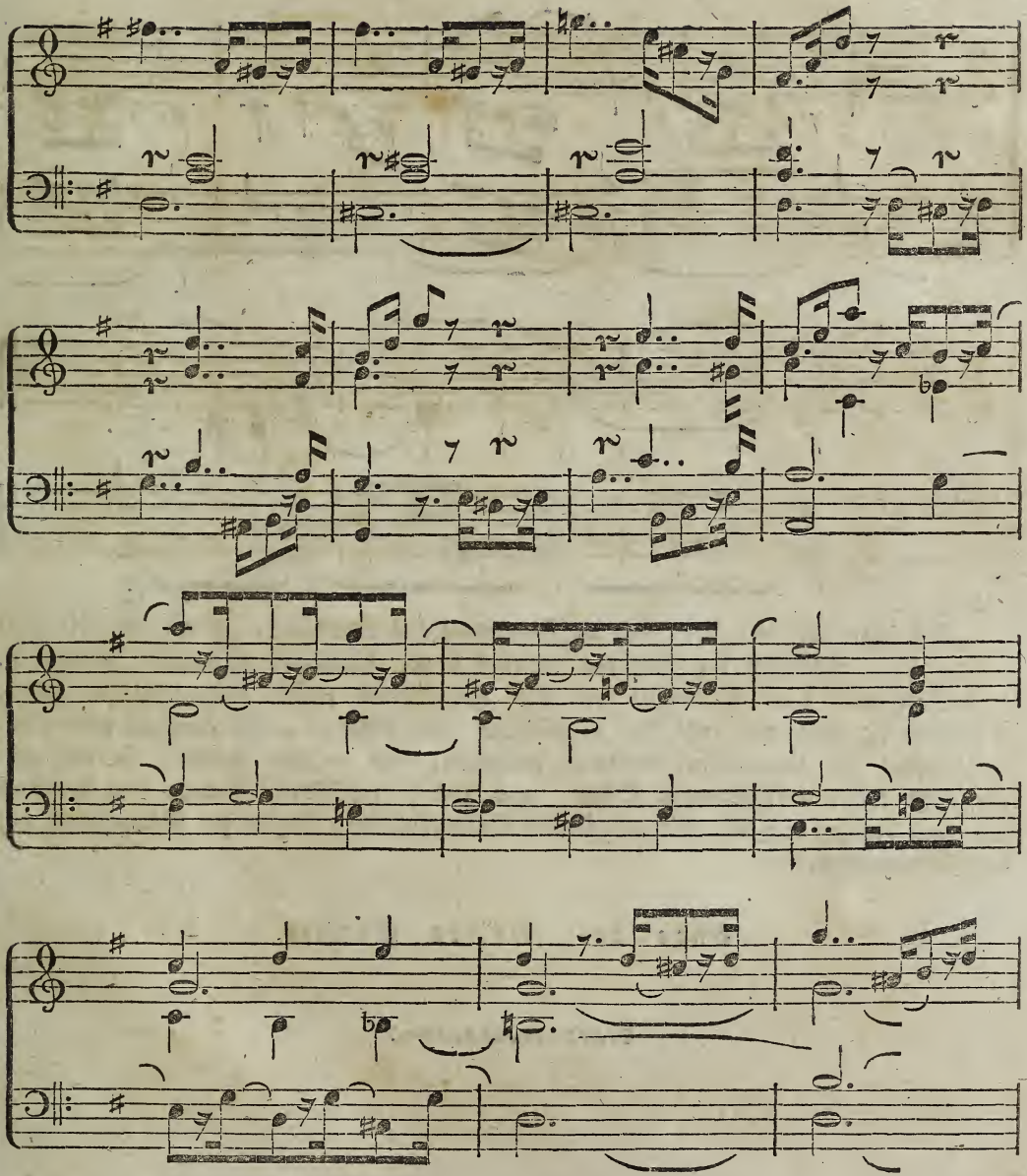
in der Molltonart moduliren, und durch einen halben Schluß zum Hauptsatze übergehen. Im Hauptsatze selbst können wieder mehrere melodische Stellen, die nicht aus dem Thema gebildet sind, als Nebengedanken angebracht werden, welche jedoch immer Beziehung auf den Hauptgedanken haben müssen. Denn das innere Hinstreben der einzelnen Theile zum Ganzen, ihr Verhältniß gegen und unter einander selbst, die Art, wie dem Vortrage Mannichfaltigkeit und Reiz verliehen wird, macht das Tonstück zu dem, was es seinem Zwecke nach seyn soll.

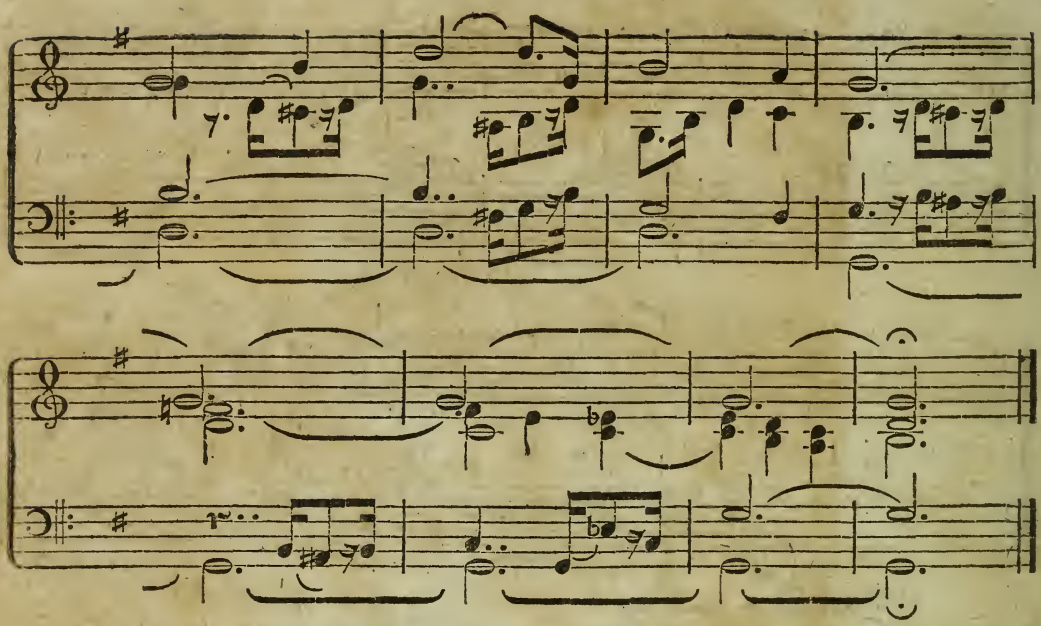
Nachspiel für's volle Werk, und einem schwachgezogenen Manuale.




Lebhaft und bestimmt.
Ped.
Ped.


f
f
Ped.





Da schon über den Zweck und die Einrichtung des Nachspiels, so wie über die Freiheiten, deren man sich bei demselben bedienen kann, hinlänglich gesprochen worden ist, so braucht wohl keine Erörterung des hier aufgeführten weiter hinzugesetzt zu werden. Schließlich ist jedoch noch recht sehr zu wünschen, daß Anfänger dieses Nachspiel nicht allein als Beispiel von Nachspielen überhaupt betrachten, und mehrere ähnliche, so wie nach allen den früher vorkommenden Sätzen, auch nach diesem bilden, sondern auch insbesondere dazu benutzen mögten, die aufgestellten kontrapunktischen Regeln zur Wiederholung auf dasselbe anzuwenden.

Ende des zweiten Bandes.